# spex

MAGAZIN FÜR POPKULTUR - WWW.SPEX.DE

#315 JULI/AUGUST 2008
4,50 EUR
Österreich 5,20 EUR Benelux 5,30 EUR
Italien/Spanien 6,50 EUR Schweiz 9,00 SFR
Postvertriebsstück Gebühr bezahlt G6952

**CD IM HEFT**
*20 TRACKS - 67 MINUTEN*
*3 EXKLUSIVE TITEL*

NNIE »PRINCE« BILLY, DIE TÜREN, FLYING LOTUS, PIVOT, LEILA, JOAN AS POLICE WOMAN, JAMES DIN A4, WILD BEASTS, EL PERRO DEL MAR, KAKI KING, NO AGE, BLAKTRONIKS U.V.A.

**OLYMPIA**
*Die Künstlerin Sarah Morris thematisiert das Geiseldrama von München 1972*

**ZOMBIE**
*Bei Pornofilmer Bruce LaBruce räsen sich untote schwule Guerilleros durch Berlin*

**BASS**
*Die Möglichkeit einer Insel: Wie in Jamaika die moderne Clubmusik erfunden wurde*

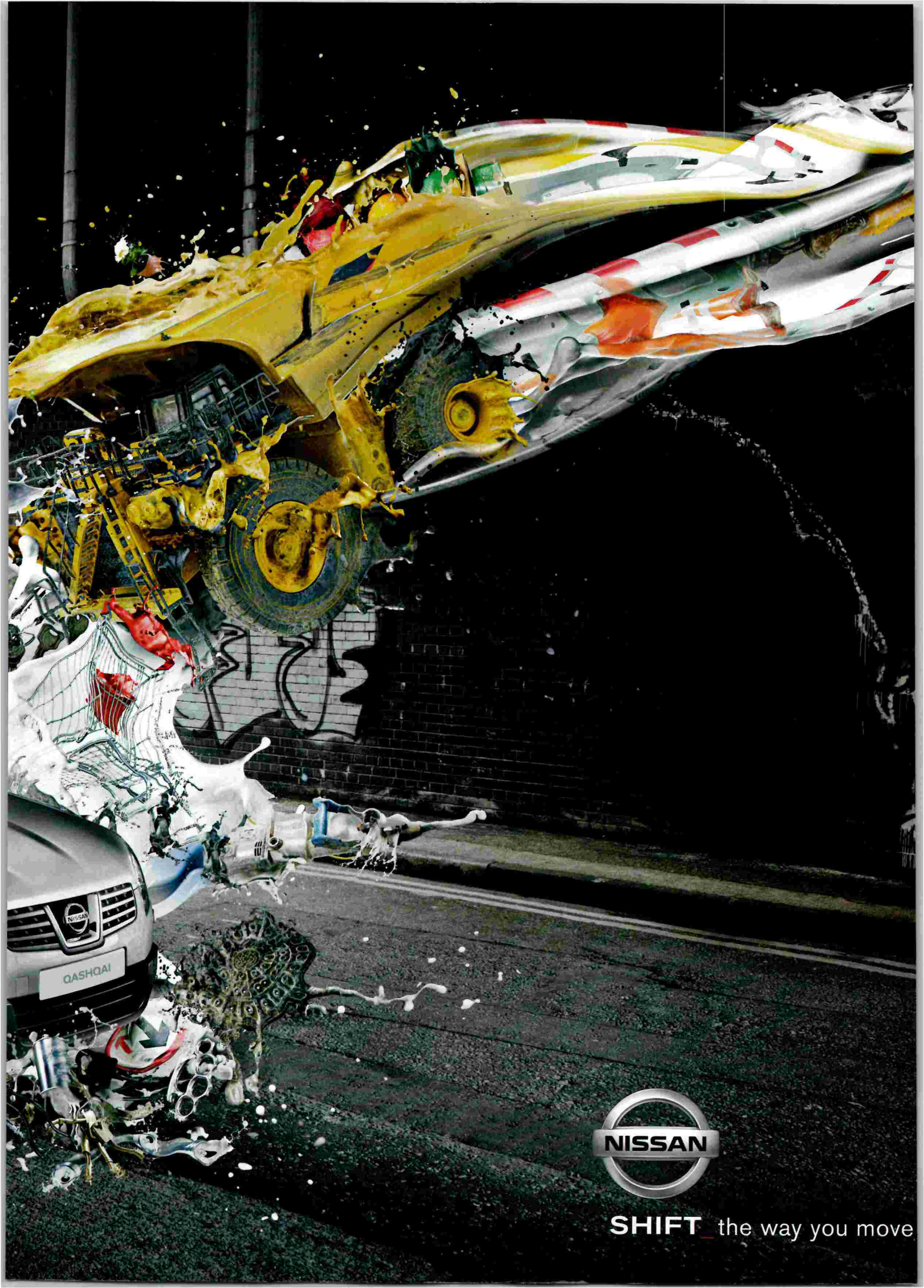
# 150 JAHRE POP

*Die Superstars werden fifty! Lady Bitch Ray gratuliert* **MADONNA**. *Peaches huldigt* **PRINCE**. *Arto Lindsay seziert the artist formerly known as* **MICHAEL JACKSON**

**KUNSTSPRACHE: GUSTAV + JA,PANIK . CANNES-FESTIVAL . ALEXANDER MARCUS . JUSTICE . MUNK . EL PERRO DEL MAR . WILD BEASTS . ANDY WARHOL . TRICKY**

# QASHQAI

URBAN PROOF.

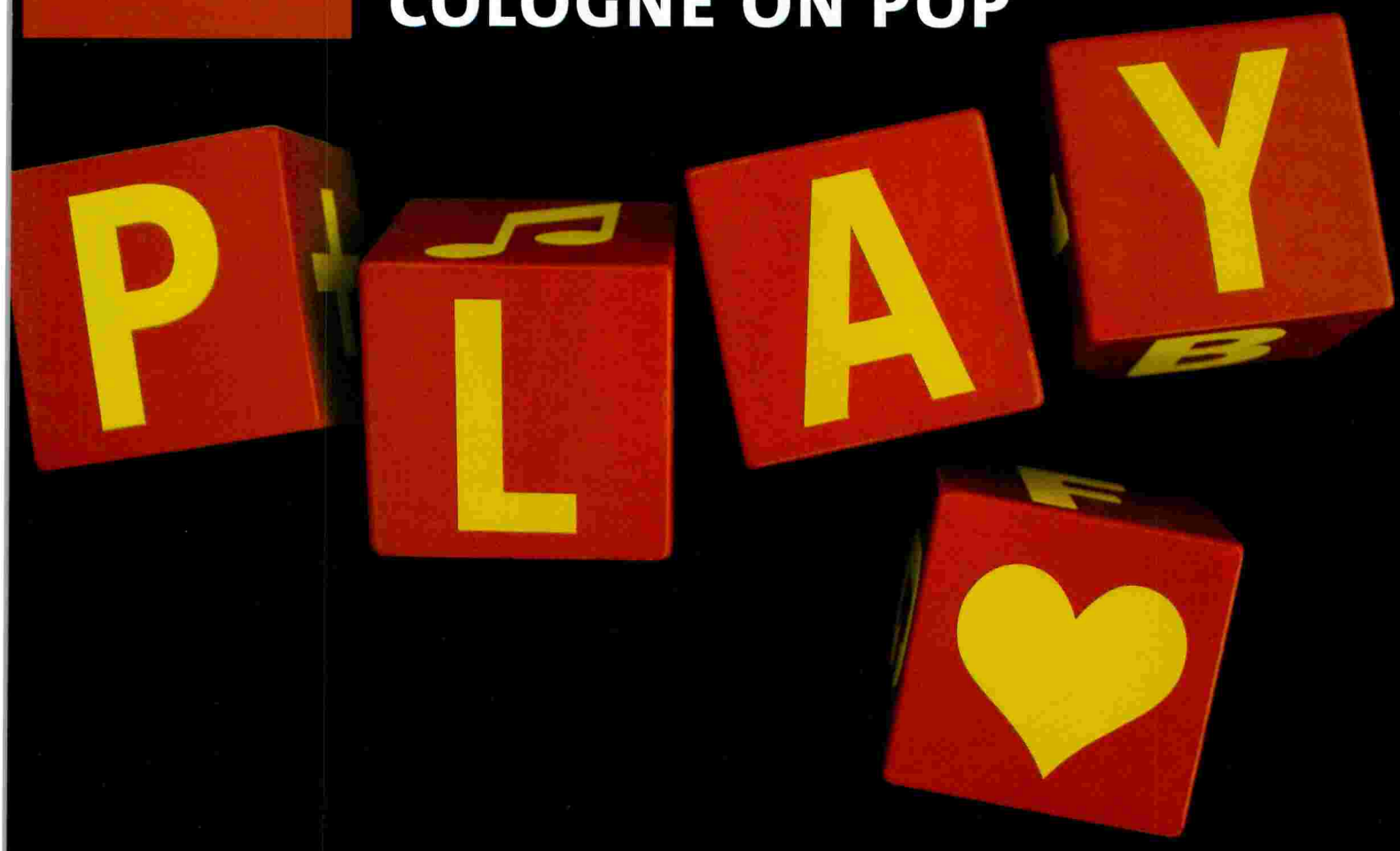

QASHQAI
NISSAN
SHIFT_ the way you move

HERR VON EDEN

SINCE 1998

c/o pop

# FESTIVAL
# 13. – 17. AUGUST 08
# COLOGNE ON POP




**HERCULES & LOVE AFFAIR, JOSÉ GONZÁLEZ, CRYSTAL CASTLES**
**RICARDO VILLALOBOS, TELEVISION PERSONALITIES, DJ KOZE**
**LARRY HEARD, WHY, DJ MEHDI, SASCHA FUNKE, SEBASTIAN**
**VICARIOUS BLISS, VLADISLAV DELAY, SUPERMAYER, EIGHT LEGS**
**ARIL BRIKHA, TOBIAS THOMAS, 1000 ROBOTA** UND VIELE MEHR

TICKETS UNTER **WWW.C-O-POP.DE**

Bit a Bit more exciting | Früh Kölsch | 1LIVE | intro | festivalguide.de | spex | Groove | Stadt Köln | Ministerium für Wirtschaft, Mittelstand und Energie des Landes Nordrhein-Westfalen NRW. | Kulturstiftung des Bundes

# EUROPAREISE C/O POP 2008

**THE INTERNATIONAL NETWORK OF EUROPE'S BEST FESTIVALS**
MEET UP WITH COLLEAGUES, FRIENDS AND TOP EXPERTS TO EXCHANGE INFORMATION AND BUILD CO-OPERATIONS FOR THE EUROPEAN FESTIVAL MARKET! COME TO COLOGNE AND JOIN US AT »EUROPAREISE C/O POP 2008« – THE FESTIVAL OF FESTIVALS! **WWW.C-O-POP.DE**/EUROPAREISE2008

FUNDED BY KULTURSTIFTUNG DES BUNDES

# GADP NEWS

**REBELLION THE RECALLER** MOVIN ON CD

IMMUSIC / IM-111-12 Movin' On, Rebellion the Recaller's phänomenales Debüt-Album. Nach seinem Hit 'We must rebel' überragt ‚der Mann mit 1000 Stimmen' auf meisterhaften Rhythmen von IMmusic und Legende Bobby Digital. Ein außergewöhnliches Werk, das nicht langweilig wird!

**LÜTZENKIRCHEN**
PANDORA ELECTRONICA 2CD

GREAT STUFF / GSRCD006 No Rules! Geöffnet infiltriert "Pandora Electronica" die Menschheit mit Kopf-verdrehenden Frequenzen sowie destruktiven Inhalten! Tobias Lützenkirchen aka Lützenkirchen, Deutschlands am wenigsten gehüteter "Dancefloor" Geheimtipp, ist, wer & was er ist: ein - der Schwerkraft entgegenwirkender - Musiker & Produzent, dessen Hit "3 Tage Wach" die Gefühle einer ganzen Generation treffend beschreibt. Das Spektrum des Albums "Pandora Electronica" umfasst brandneue Releases, welche bereits zu den Highlights dieses Jahres gezählt werden dürfen! Als ob dies noch nicht genug wäre, komprimiert der MP3-Mix auf CD 2 weitere 25 Lützenkirchen-Tracks - die zwischen 2005 und 2008 released wurden. It's Great Stuff.

***VARIOUS***
REGGAE GOLD 2008 2CD / LP

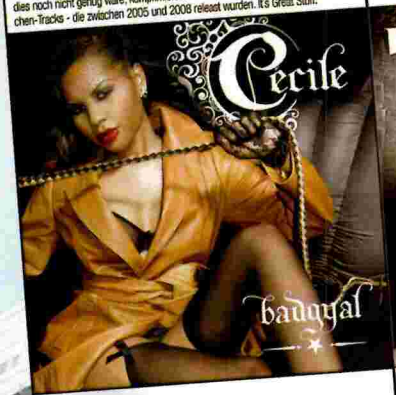
VP RECORDS VPCD1819 / VPRL1819
Achtung - Dancehall & Reggae Fans! Die geballte Ladung für den Dance mit den Big Tunes, Hits & Exclusives von Stephen Marley & Damian Marley, Mavado, Collie Buddz, Alborosie, Million Stylez, Beenie Man, Wayne Wonder, Etana, Tarrus Riley, Alborosie, u.a.. Als Bonus die Mix-CD vom World Clash NYC winner Mighty Crown Sound System!

***VARIOUS*** GREAT SUMMER GAMES STUFF - A TRIBUTE TO HUMAN RIGHTS CD

GREAT STUFF / GSRCD007 International! 24 Hymnen von 24 tollen Künstlern aus 24 verschiedenen Heimatländern, um ihre Nationalmannschaften bei den olympischen Sommerspielen in der chinesischen Hauptstadt Peking zu supporten. Das ist das Konzept der 2ten Great Stuff Compilation nach der sehr erfolgreichen "Great Carnival" Stuff! Voll mit unveröffentlichten Exklusiv-Tracks & natürlich getragen von der ursprünglichen Olympischen Idee untrennbar mit dem Respekt der Menschenrechte verknüpft. Sowohl in der Sportarena wie auch auf dem Dancefloor. Dabei sein ist alles!

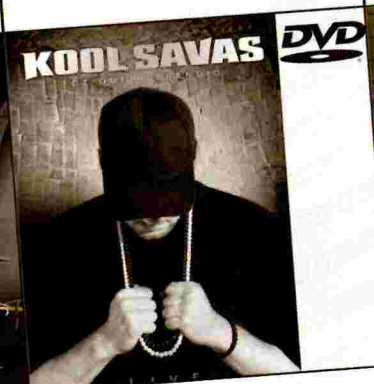
***VARIOUS***
BASSWERK SESSIONS VOL. 3 3CD

BASSWERK / BWCD04
The Queen of Drum&Bass CD's: 40 ungemixte neue Tracks auf 3 stilistisch sortierten CD's, für jeden etwas zum Super-Preis. Holt Euch die Basswerk Party nach Hause! CD1 chillig, CD2 groovy, CD3 mit Future Sound!



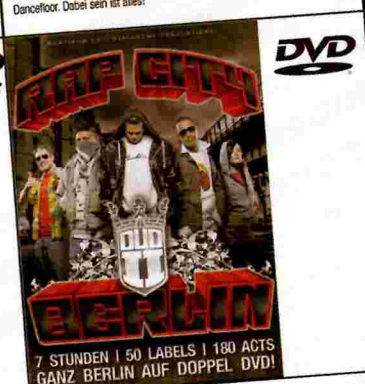

***CECILE***
BAD GYAL CD

KINGSTONE RECORDS / KS005-2
CéCile – Jamaica's „Bad Gyal" - Multitalent aus Jamaica (Moderatorin für Pulse –MTV Ableger in der Karibik, Produzentin & Künstlerin) beweist ihre musikalische Vielseitigkeit auf Albumniveau! Nach diversen Features in der Vergangenheit mit u.a. Sean Paul (auf seinem Multi Platin Album „Dutty Rock"), Timbaland, Shaggy, Beenie Man, Elephant Man uvam. setzt sie ihre starken femininen Kräfte frei. Witz, Charme, Sex Appeal gemixt mit Partytauglichen Riddims – das ist die Mixtur des Bad Gyal's!



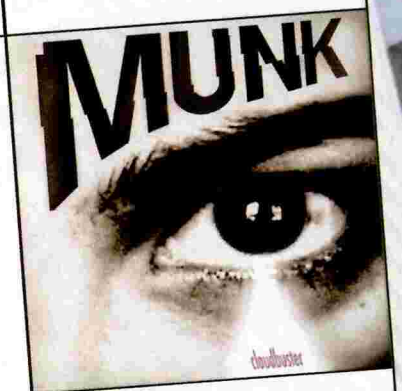

***KOOL SAVAS***
TOT ODER LEBENDIG LIVE DVD DVD

OPTIK RECORDS / OPT047-2 Der King ist zurück in deinem Lieblingsspiel. Bevor John Bello endlich aus seinem Urlaub im Süden nach Hause kommt, gibt es mit der TOL Live DVD schon den ersten Schritt in Richtung Freiheit. Die überoptische DVD zeigt SAV in Bestform auf der ausverkaufte „Tot oder Lebendig Tour 2008". Es gibt Backstageberichte, Wahnsinn aus dem Nightliner, das komplette Abschlusskonzert in Berlin, alle Videos die zum Tot oder Lebendig Album erschienen sind plus dem jeweiligen Making Of dazu und ein sehr ausführliches Interview von Savas mit Wordcops Selcuk. Für alle die während der Tour draußen bleiben mussten also die perfekte Möglichkeit sich von der Rückkehr des Kings selbst zu überzeugen.




***VARIOUS***
RAP CITY BERLIN II 2DVD

MANTIKOR ENTERTAINMENT / ME08001
Endlich: die Fortsetzung der unterhaltsamsten und erfolgreichsten HipHop DVD Deutschlands! Alle Labels und alle Rapper aus Berlin auf Doppel DVD mit über 7 Stunden Gesamtspielzeit! Jetzt schon Kult!
www.RapCityBerlin.de




***MUNK***
CLOUDBUSTER CD

GOMMA / GOMMA110CD
German psychedelic discoteers' new album "CLOUDBUSTER" includes cooperations & remixes with Italian actress ASIA ARGENTO, Matty Safer from THE RAPTURE, BUSY P (Ed Banger), THE JUAN MACLEAN (DFA), WHOMADEWHO and German 70ies Kraut movie director KLAUS LEMKE! MUNK now is a 4 person live band - catch them on tour soon! This is DiscoKraut!

***RON TRENT & JEROME SYDENHAM PRESENT***
NEED 2 SOUL VOL.1 2CD

NEED 2 SOUL / N2SCD001
Auf dem bekannten Dance Music-Label Nesd 2 Soul erscheint die erste Ausgabe einer neuen Compilationserie! "Need 2 Soul Vol.1" wurde von zwei wahren Meistern des Genres zusammengestellt und gemixt: Ron Trent und Jerome Sydenham präsentieren eine exzellente musikalische Auswahl mit Stücken von Robert Owens, Glenn Underground, Blaze, Kerri Chandler, Michael Mayer & Tobias Thomas, Alexander Robotnick, Justin Martin, Jimpster, Francois Dubois u.v.a.!

***GROSSSTADTGEFLÜSTER***
BIS EINER HEULT!!! CD

CHICKEN SOUP / 2008-2
Das neue Album der Berliner Elektro-Pop-Band Grossstadtgeflüster, deren Indie-Hit "Ich muss gar nix!" noch vielen in den Ohren klingt. Kann man jetzt kaufen!!! Muss man aber nicht!!! Sollte man aber!!!

***JÉRÔME MINIÈRE***
COEURS CD

LE POP MUSIK LPM17-2
Jérôme Minière, einer der führenden Köpfe der "Nouvelle Scène Française" und Le Pop-Künstler der ersten Stunde, präsentiert sein neues Album "Coeurs" mit 15 neuen Songs, die raffiniert akustische und elektronische Elemente zu einem organischen Ganzen verbinden.

***BLAKTRONIKS***
MECHANIZED SOUL CD

RUBAIYAT/PHAZZADELIC PHARUB002
Die Blaktroniks haben eine Auffassung von Soul, die sich vom Genre-Klischee deutlich unterscheidet. Zum gerade angesagten Retro-Soul-Sound sagen sie: "Don't immitate your parents past, create your own generation of memories." Ihr neues Album "Mechanized Soul" ist eine Kollaboration mit Edward Robinson. Der ist der Vater von Blaktroniks-Gründer Edd Dee Pee und war im Detroit der Sixties als Soul-Sänger zugange.

**Addicts know where to get it...** 25 Music **Hannover,** 33 rpm Store / Urlaub Couchclub **Bremen,** 77 Sunset **Straubing,** A&O **Düsseldorf,** Beat Boutique **Magdeburg,** Beatz und Kekse **Wuppertal,** Blitz Schallplatten **Kiel,** City CD **Darmstadt,** Coast 2 Coast **Bayreuth,** Cover Music **Berlin,** Crazy Diamond **Heidelberg,** Deejays **Bremen,** Dig A Little Deeper **Berlin,** Dis-Records **Göttingen,** Discover **Bochum,** Drop Out Records **Dresden,** Dussmann das Kultur Kaufhaus **Berlin,** ELPI **Münster,** ELPI **Wuppertal,** Enterprise Compact-Disc **Düsseldorf,** Enterprise Compact-Disc **Krefeld,** Enterprise Compact-Disc **Mönchengladbach,** Flipside **Düsseldorf,** Freebase Records **Frankfurt,** www.33rpmStore.com (ex-Graffiti), **Bremerhaven,** Groove Attack **Köln,** Groove City **Hamburg,** Günther's Plattenladen **Aalen,** Jaybo **Erfurt,** Jörg's CD-Forum **Münster,** Kunstkabinett **Brandenburg,** Lautstarkrecords **Mannheim,** Mad Flava **Moers,** Mono **München,** Music-Arts **Hanau,** Music-Box **Wetzlar,** Musicland **Erlangen,** Northcoast Records **Lübeck,** Optimal Records **München,** Oye Records **Berlin,** Parallel Schallplatten **Köln,** Pauls Musique Records **Stuttgart,** Pentagon **Darmstadt,** Plattenbörse **Aachen,** Plattenlädle **Reutlingen,** Plattentasche **Karlsruhe,** Plattform **Rostock,** Pro Vinyl **Frankfurt,** Resonanz **München,** Rex-Melodica **Bamberg,** Rex Rotari **Saarbrücken,** Rex Rotari **Saarlouis,** Rimpo Tonträger **Tübingen,** Rockpile **Mainz,** Saba Records Store **Leipzig,** SC-Discy **Dachau,** SC-Discy **Landsberg a. Lech,** Schall & Rausch **Leipzig,** Schwarzmarkt **Nürnberg,** Selekta **Hamburg,** Shock **Osnabrück,** Sito Aktiv Music **Krefeld,** Sito Aktiv Music **Lüneburg,** Soultrade **Berlin,** Sound Shop **Stuttgart,** Soundcircus **Ulm,** Space Hall **Berlin,** Tam Tam **Aachen,** Teenagewasteland **Mainz,** Tontopf **Coburg,** Tonträger **Augsburg,** Troya-Trapez **Grefrath,** Underworld **Chemnitz,** Unger Sound+Vision **Paderborn,** VEB Michelle **Hamburg,** Ween **Bielefeld,** Woodstock **Erfurt,** www.hiphopvinyl.de **Berlin,** www.mzee.com **Köln,** www.rap.de **Berlin,** Zardoz **Hamburg** ... **to be continued**

gomma gadp. gadigital KLING KLONG

www.grooveattack.com www.gadp.de info@grooveattack.com

grooveattack

**INHALT** Spex #315 Juli/August 2008

**MADONNA**
*Fotografiert von Miguel Villalobos*

# MAGAZIN


*014* **WILD BEASTS** *Die EM findet ohne England statt*
*018* **EL PERRO DEL MAR**
*020* **MUNK**
*022* **LEILA** *Familie, Pflanzen, Kabelsalat*
*024* **ALEXANDER MARCUS** *Schwarz, Rosa, Gold – das sind deine Farben*
*026* **MAX MÜLLER** *Der unterschätzte Mensch*
*028* **KILLA KELA** *Im Mittelpunkt bleiben*
*030* **THE CHAP**
*032* **HEAVEN AND / JASMINA MASCHINA / PEDAL** *Rauschen als Antwort auf einstige Reinheit*
*036* **VORSPIEL: TRICKY**
*040* **SPEX-GESPRÄCH: MARK ARM / MUDHONEY**
*044* **HIER BEGINNT DIE MARKENWELT #3:** *Der pauschale Konsument*


# DIE GROSSEN GESCHICHTEN


*048* **KUNSTSPRACHE #6:** *Gustav und Ja,Panik*
*056* **150 JAHRE POP** *Madonna, Michael Jackson und Prince werden fünfzig – Lady Bitch Ray, Arto Lindsay und Peaches gratulieren*
*064* **MARTHA WAINWRIGHT / JOAN AS POLICE WOMAN** *Auswege aus der Psychose*
*072* **SPECIAL: REGGAE, DANCEHALL, DUBSTEP** *Oral History mit Adrian Sherwood, Moritz von Oswald, Warrior Queen, David Rodigan u. a.*
*088* **MODE:** *Another One Bikes The Dust*
*098* **MODE-INTERVIEW: BLESS**


# KRITIKEN, KOLUMNEN, LIVE


*104* **KINO:** *Cannes 2008 und »Che«: Streifzug durch die Kloake Mensch*
*108* **KINO:** *Bruce LaBruce: »Otto«, oder: Wie schlimm es um die Welt steht*
*111* **KINO:** *Mike Leighs »Happy-Go-Lucky«: Das Böse lauert an der Kreuzung*
*112* **DVD:** *Klaus Theweleit über D.W. Griffith' »The Birth Of A Nation« und »Intolerance«*
*116* **DVD:** *Bilder, die die Welt bewegten: David Finchers »SE7EN«*
*118* **DVD-KOLUMNE:** *Bildschirmleuchten*
*120* **KUNST:** *Das ist meine Frau: Andy Warhol zum Achtzigsten*
*124* **KUNST:** *Olympia ohne Sicherheit: Sarah Morris' »1972«*
*127* **BÜCHER:** *»Renegade«: Mark E. Smith hat seine Autobiografie diktiert*
*128* **BÜCHER:** *»Teenage«: Jon Savage rekonstruiert die Entstehung der Jugendkultur*
*130* **BÜCHER:** *Diedrich Diederichsens »Eigenblutdoping«: Dauernd etwas dürfen müssen*
*133* **KOLUMNE:** *Musik im Mutterleib*
*134* **WICHTIGE MUSIKVIDEOS:** *Justice' »Stress«: Gewalt wird wieder sprachlos*
*136* **PLATTE DER AUSGABE:** *Bonnie »Prince« Billy*
*137* **NEUE PLATTEN:** *u. a. von Flying Lotus, James Last, Wire, The Bug, Spiritualized, Hadouken!*
*157* **GELUNGENE VERPACKUNG:** *Die Türen »Booty«*
*158* **SPEX PRÄSENTIERT:** *c/o Pop Festival, Agitprop-Filme von Jean-Luc Godard u. a.*
*160* **LIVE:** *Donaufestival und Moers Festival*
*162* **ERSTE WORTE:** *Thomas Hübener über die neue Platte von PeterLicht*

# MITARBEITER DER AUSGABE

## FLORA HANITIJO

*Flora Hanitijo wurde in Macao, der ehemaligen portugiesischen Kolonie, die heute zu China gehört, geboren. Ihre Jugend verbrachte sie in Montreal, Kanada. Nach der Uni und einigen Wanderjahren zog sie nach New York, wo sie bis heute wohnt, arbeitet, schwimmt, kocht und Autofahren lernt. Als Fotografin arbeitet sie seit dem Jahr 2004, im selben Jahr verbrachte sie auch einige Zeit in Paris – inspiriert durch Ella Fitzgeralds Interpretation von Cole Porters »I Love Paris«. Als Spex einen New Yorker Fotografen für die Titelgeschichte über The Kills in der vorletzten Ausgabe suchte, stellte Heather d'Angelo von Au Revoir Simone freundlicherweise den Kontakt zu Flora her. In dieser Ausgabe fotografierte sie erneut für uns: Martha Wainwright in New York und Tricky in London.*

## JENS BALZER

*Jens Balzer, geboren 1969 in der Lüneburger Heide. Bis 1999 wohnhaft in Hamburg, dort Studium der Literaturwissenschaften und Philosophie sowie Stammgast im Casper's Ballroom, Sorgenbrecher, Heinz Karmers Tanzcafé. Verfasser zweier Comics: »Salut, Deleuze« und »Neue Abenteuer des unglaublichen Orpheus«, beide gezeichnet von Martin tom Dieck. Seit 2000 wohnhaft in Berlin, stellvertretender Feuilletonchef der Berliner Zeitung. »Nirgendwo sonst in der Stadt wird so kennerhaft über Musik geschrieben… mit der theoretisch versierten Popkritik von Jens Balzer« (Gustav Seibt, SZ). »Jens Balzer heavily tries to make a name as the most pretentious dick in German feuilleton« (DJ Red Kite). »Der Mann ist in Ordnung« (André Mielke, Welt am Sonntag). Er ist verheiratet und hat zwei Kinder: Lisa Phelicia Henriette (4 Jahre) und Leon Basil (1). In dieser Ausgabe schreibt Jens Balzer über Joan As Police Woman und Martha Wainwright.*

## LADY BITCH RAY

*Mit Tracks wie »Deutsche Schwänze« oder »Hengzt, Arzt, Orgi« lenkte sie vor zwei Jahren erstmals Aufmerksamkeit auf sich, inzwischen ist Reyhan Sahin alias Lady Bitch Ray mit ihrer Philosophie des ›Vagina-Style‹ und des ›Bitchism‹ in aller Munde. Die siebenundzwanzigjährige Rapperin und Linguistin aus Bremen-Gröpelingen, die als Stipendiatin der Rosa-Luxemburg-Stiftung derzeit an einer Doktorarbeit zur »Semiotik der Kleidung« arbeitet, bewies sich zuletzt als souveräner Talkshowgast. Im Januar kippte sie im österreichischen Fernsehen Ulf Poschardt ein Glas Wasser ins Gesicht, bei »Schmidt & Pocher« überreichte sie ihren Gastgebern Ende April ein Tiegelchen ›Fotzensekret‹. In dieser Ausgabe der Spex gratuliert Lady Bitch Ray ihrem großen Vorbild Madonna zum fünfzigsten Geburtstag.*

## MIRIAM DAGAN

*Miriam Dagan zog 1999 von Bonn nach Berlin, lebte zwischenzeitlich aber auch im Ausland, unter anderem in der US-Hippiehochburg Amherst. Nach dem Studium tauchte sie für einige Zeit bei der Hobnox-Online-Redaktion in die Welt des Web 2.0 ein – momentan wendet sie sich wieder dem Printjournalismus zu, mit dem sie früher schon flirtete, z.B. als Autorin für die estnische Kunstzeitschrift kunst.ee, die am »Magazines«-Projekt der documenta 12 teilnahm. Als Mitgründerin des Kurzfilmfestivals Moviemiento tourte sie durch Europa, auch organisierte sie die diesjährige Ostsee-Festivaltour mit. Für ihr Studium forschte sie über den Filmemacher Kenneth Anger und las in den Anthology Film Archives, New York, alle seine privaten Briefe. In dieser Ausgabe der Spex begibt sie sich wieder auf das Terrain des Queer Underground, mit einem Artikel über Bruce LaBruce' Film »Otto«.*

## NEUES VON UNSEREN AUTOREN

### *MachtRaum*

Ein Spiel mit dem gemachten Raum und der Macht über den Raum, mit dessen Konstruktion und Dekonstruktion.
Ein Überlappen zweier Lebensräume von Künstlern aus Berlin und Warschau. MachtRaum zeigt vom 12.-14.09. Performance, Collage und Installation im öffentlichen Raum in Berlin-Kreuzberg. Spex-Autorin Lina Brion kuratiert die Ausstellung zusammen mit Hörmayer, Schönle, Sosnowska und Szczesniak.
*www.machtraum.de*

### *Danielle de Picciotto & Alexander Hacke*

*»The Ship Of Fools«*
*(Potomak / Indigo)*

Die CD/DVD von den Spex-Autoren de Picciotto und Hacke ist die Dokumentation einer Live-Show, welche den Impuls der Novelle Brants aufgreift, mittels Sprache und Bildern menschliches Leben darzustellen, verstrickt in Sünden und Laster, dem Verderben und Untergang droht. Eine Welt des Narrentums…

# IMPRESSUM


Verlag
*piranha media GmbH, Lindwurmstraße 129 a, 80337 München*

Herausgeber
*Alexander Lacher [Anschrift: siehe Verlag]*

Verlagsleitung
*Petra Lengnick [petra.lengnick@piranha-media.de]*

Redaktion Berlin
*SPEX Redaktion, Köpenicker Str. 178/179, 10997 Berlin*
*E-Mail Redaktion/Grafik: vorname.nachname@spex.de*
*www.spex.de*

Chefredaktion *[verantwortlich]*
*Max Dax*

Chef vom Dienst
*Martin Hossbach*

Redaktion
*Print: Jan Kedves, Martin Hossbach*
*Redaktionspraktikantin: Elvire von Bardeleben*
*Online: Walter Wacht*
*Ressortleiter Mode: Jörg Sauer*

Art Direction / Gestaltung
*Mario Koell (AD)*
*Patrick Klose*

Lektorat
*Anna Charlotte Thode*

AutorInnen / MitarbeiterInnen dieser Ausgabe
*Jens Balzer, Andreas Busche, Carmen Böker, Davide Bortot, Lina Brion, Carlos de Brito, Miriam Dagan, Robert Defcon, Detlef Diederichsen, Konrad Feuerstein, Marco Frenzel, Thomas Hübener, Gerd Janson, Olaf Karnik, Gunnar Klack, Holger Klein, Ekkehard Knörer, Alexander Köhn, Ralf Krämer, Lady Bitch Ray, Arto Lindsay, Aram Lintzel, Michael Lutz, Dr. Alex Müller, Joachim Ody, Peaches, Kirsten Riesselmann, Markus Schneider, Thomas Schönberger, Tomasso Schultze, Stephan Szillus, Klaus Theweleit, Alexis Waltz*

Fotografen dieser Ausgabe
*Özgur Albayrak, Emily Arm, Lars Borges, Rick Burger, Martin Eberle, Flora Hanitijo, Heinz Peter Knes, Heiko Laschitzki, Elke Meitzel, Gianni Occhipinti, Kai von Rabenau, Oliver Schultz-Berndt, Miguel Villalobos, Christoph Voy, Eric Watson*

Anzeigen
*Jörg Sauer [Gesamtanzeigenleitung, Anschrift: siehe Verlag]*
*Tel: 089 30 77 42-11, Fax: 089 30 77 42-33*

*Marta Maruszewska [Leitung Anzeigendisposition, Anschrift: siehe Verlag] Tel: 089 30 77 42-30*

*Martin Hossbach [Koordination Heft-CD]*
*martin.hossbach@spex.de*

Leitung Marketing und Sales
*Martin Grüter [verantwortlich] Tel: 0221 579 78-01*
*martin.grueter@piranha-media.de*

Abonnement-Verwaltung
*Joint Forces Media GmbH, Köpenicker Str. 178/179, 10997 Berlin, Tel: 030 69 59 72 30, Fax: 030 69 59 72 40 / abo@jfmedia.de*

Druck
*Dierichs Druck + Media GmbH & Co. KG, Frankfurter Str. 168, 34121 Kassel*

Vertrieb
*MZV Moderner Zeitschriften Vertrieb GmbH, Breslauer Str. 5, 85386 Eching, Tel: 089 319 06-0, Fax: 089 319 06-13*



*© 2008 SPEX / piranha media GmbH. Der Nachdruck unserer Artikel und Bilder – auch im Internet – ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages gestattet. Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung des Verlagshauses oder der Redaktion wieder. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Haftung übernommen. Aufträge zur Erstellung von Fotos und Texten werden schriftlich erteilt.*


*Erscheinungsweise: 6 Ausgaben pro Jahr. Abonnement für ein Jahr: Inland EURO 25,- / Ausland EURO 35,- inkl. Porto und MwSt. Anzeigenschluss SPEX 09+10/2008: 30.07.2008, EVT: 22.08.2008. Es gilt die Anzeigenpreisliste 2008.*

# EDITORIAL

Seitdem Spex von Köln nach Berlin umgezogen ist, untersuchen wir Ausgabe für Ausgabe das vermeintlich paradoxe Phänomen der Gleichzeitigkeit von Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart. »How do you know all this?«, fragt der Dieb Neil McCauley (Robert De Niro) in dem Film »Heat« seinen an den Rollstuhl gefesselten Freund Nate (Jon Voight), als dieser ihm einen Schaltplan präsentiert, mit dem die Sicherheitssysteme einer Bank überbrückt werden können. »It's all up there in the air«, antwortet dieser und blickt nach oben, in den Himmel, der von Hochspannungsleitungen durchkreuzt ist. Auf das Innenleben einer Zeitschrift wie Spex übertragen, bedeutet dies, dass sich die Themen, die in der Luft liegen, nicht selten in den unterschiedlichsten Zusammenhängen manifestieren.

Aufmerksame Leser werden bemerken, dass ein und dieselben Fragestellungen heftübergreifend, aber auch innerhalb einer Ausgabe immer wieder neu verhandelt werden. Ein Beispiel? In der sechsten Folge der Spex-Serie ›Kunstsprache‹ spricht Eva Jantschitsch, die unter dem Künstlernamen Gustav kürzlich auf Chicks On Speed Records ihr zweites Album »Verlass die Stadt« veröffentlicht hat, davon, wie demütigend es für sie war, als sie zu Beginn ihrer Karriere von den Mitgliedern ihrer ersten Band auf die Rolle der Sängerin zurechtgestutzt wurde – obwohl sie auch komponiert und getextet hatte.

Als eine Reaktion auf dieses (männliche?) Verhaltensmuster wurde Jantschitsch zu Gustav und kann sich seitdem nicht mehr darüber beklagen, dass ihr je ein Credit vorenthalten wurde. Das entspricht eins zu eins der Geschichte von Sarah Assbring, ihres Zeichens alles bei El Perro Del Mar. Das Ein-Frau-Projekt ins Leben zu rufen, sei ihre »Antithese zu Jungs in Bands, die behaupten zu wissen, was gut ist und was nicht«, erklärt sie Gunnar Klack im Interview anlässlich der Veröffentlichung ihres hervorragenden neuen Albums »From The Valley To The Stars«.

Ein wiederkehrendes Thema ist auch die Frage nach der Urheberschaft von Zitaten. Andreas Spechtl, Sänger der Wiener Band Ja,Panik, hat es bereits auf seinem zweiten Album bis zur Perfektion getrieben, Fundstücke, Treibgut, Zugeflogenes bis zur Unkenntlichkeit zu verändern und zu einem postmodernen Patchwork neu zu verfugen – auf der Basis eines Kunstbegriffs, der das ›Geniale‹ infrage stellt, den Akt des Findens mit dem Akt des Erfindens gleichsetzt.

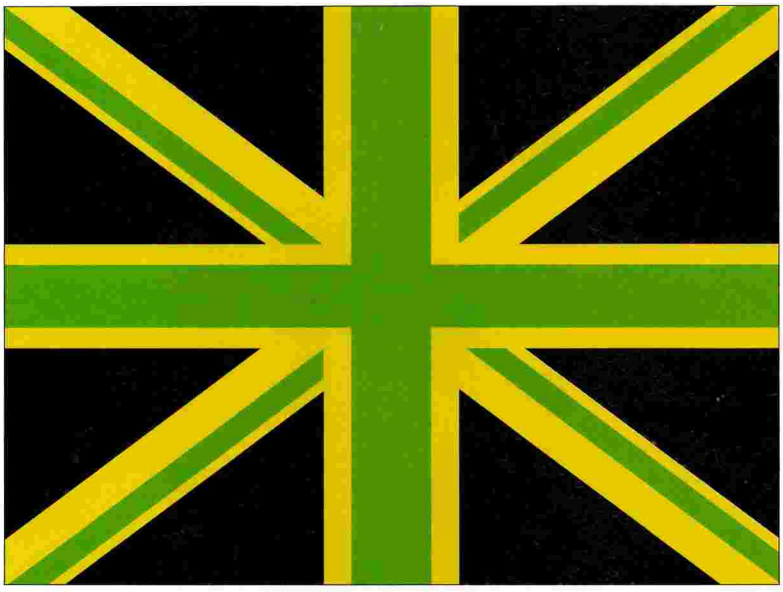
Nichts anderes tat Andy Warhol, als er 1969 seine Zeitschrift Interview Magazine gründete – und statt selbst verfasster Artikel ›bloß‹ Transkriptionen von Konversationen abdruckte, die er mit Stars jeder Kategorie führte. Das Gesagte wurde zum Diktat, vermeintlich bedeutungslose Gesprächsfetzen wurden zu Philosophie. In unserer Würdigung Warhols anlässlich seines achtzigsten Geburtstages erinnern wir daran, dass Methoden der Musik- und Kunstproduktion mitunter identisch sind – sowohl was den Formatsprung als auch was die in der Zwischenzeit verronnene Zeit anbetrifft: Die Gedanken, die sich durchsetzen, haben eine Kraft, die Erneuerung, Reinterpretation und Übersetzung in die Gegenwart überlebt.

Genau das ist auch das Thema unseres sechzehnseitigen Specials über Reggae, Dancehall und Dubstep. Wir baten sechs Protagonisten der Szene, uns die Geschichte der karibischen Musik zu erklären – und inwiefern sie als Blaupause, als Nukleus der Clubmusik, von Hiphop bis Disco, angesehen werden kann. Die Erkenntnisse sind in ihrer Komplexität verblüffend – beweisen sie doch, wie die Migrationsgeschichte eines Musikstils zugleich eine Geschichte der Postmoderne erzählen kann.

Max Dax

PS: Yves Saint Laurent setzte das Lebensgefühl einer Gesellschaft um, in der das konservative Rollenmodel nach Kriegsende stark bröckelte. Ob Grande Dame oder Business-Managerin, das machte keinen Unterschied mehr. Kein Kleidungsstück manifestiert diesen Bruch exakter als YSLs klassischer Smoking für die Frau von 1971. Bevor er sein eigenes Haus gründete, arbeitete er bei Dior mit einundzwanzig als Couturier. Dort schaffte er zunächst die geometrischen Grundformen ab und befreite die Kostüme von Wattierungen und Versteifungen. Bei ihm verhüllte die abstrakte Form nicht mehr den Körper. Es war der Körper selbst, der die Form der Kleidung bestimmte. Seine Inspiration suchte er sich auf der Straße und nicht in der Oper oder im Theater, wie es in der französischen Mode seit Jahrhunderten Tradition war. Er erkannte die rohe Ästhetik britischer Rockbands. Daraus leitete er Anzüge für Frau und Mann ab. Die Hose so eng wie eine Jeans. Die Ärmel so eng anliegend wie bei den kurzen Lederjacken der Black-Panther-Mitglieder aus San Fransisco, deren coole Attitude damals um die Welt ging. In den Achtzigern setzte für Yves Saint Laurent die Stagnation ein, während Designer wie Giorgio Armani die Zeit für eine reaktionäre Rückbesinnung nutzten, die klaren Konturen gegen einen beigefarbenen Retrostil der dreißiger Jahre eintauschten. Erst später kehrte die von YSL geprägte Linie als eine Art International Style des Anzugs kraftvoll zurück: Seit Mitte der Neunziger zelebrieren die Firmen Prada, Gucci und Dior die Linie von Yves Saint Laurent – und das wohl auch in Zukunft. Am 1. Juni 2008 verstarb der Pate der Moderne mit 71 Jahren in Paris.

Thomas Schönberger



*Die Geschichte von Reggae, Dub und Dancehall ist auch eine Migrationsgeschichte von Jamaika nach UK*

Illustration: Mario Koell

# LESERBRIEFE

*»Ohne Bo Diddley kein Marquis de la Noix de Coco«, © 2008 Coco, www.pirate.family.free.fr*

¬ BETR.: SPEX #314

Uff... ein tiefes Aufatmen, als ich mit der Schönheit in der Hand nach Hause komme. Ich habe mir nach über dreizehn Jahren wieder die Spex gekauft... und das zum zweiten Mal in Folge. Fast schon stolz ging ich damit zur Kasse – früher hätte ich mich geschämt. Aber jetzt! Gibt es doch seit Dax und Co. endlich ein Popmagazin, was mich als Leser nicht zum Vollidioten stempelt, wenn ich es lese – und die neue Spex kann man ja wirklich lesen und genießen. Sogar meine Frau ist begeistert – als Kunstlehrerin weiß sie eure wirklich sehr gute Arbeit zu schätzen, in Form und Inhalt! Ihre Schüler auch. Sehr geil, wirklich – macht weiter so und fallt bitte nicht wieder ins Koma.

Dank und Grüße,
*Kersten Ginsberg*

¬ BETR.: SPEX-GESPRÄCH MIT ROBERT FORSTER / SPEX #314

Ihr Lieben,

vielen, vielen Dank für das tolle Interview mit Robert Forster! Meine Freundin, mit der ich in den Achtzigern die Go-Betweens entdeckt habe, und ich haben den Artikel gemeinsam gelesen und mussten weinen. So warm, so schön. Wie gut, dass es da draußen jemanden gibt, der einem so nah ist. Wie schön, dass wir so älter werden können, wir beide und Robert. Und wie schön, dass ihr immer noch so darüber schreibt.

Warme Grüße,
*Michael Gümbel*

¬ BETR.: SPEX-GESPRÄCH MIT ROBERT FORSTER / SPEX #314

Liebe Spexler,

diese Ausgabe ist ein wirklicher Sprachschmaus. Mitternacht aufgestanden wegen innerer Unruhe, Spex aufgeschlagen und nicht mehr losgelassen. Das Interview mit Robert Forster ist ein Gang durch einen farbigen Wortgarten: blumig, duftend, pointiert, einfach nur gewaltig. Im Hintergrund sein neues Album. Reduziert, moll-lastig, ergreifend! Dies war ein ganz besonderer Moment, gerade auch vor dem Hintergrund seines (und auch meines) bitteren persönlichen Verlusts (Mr. McLennan).

Danke, Spex.

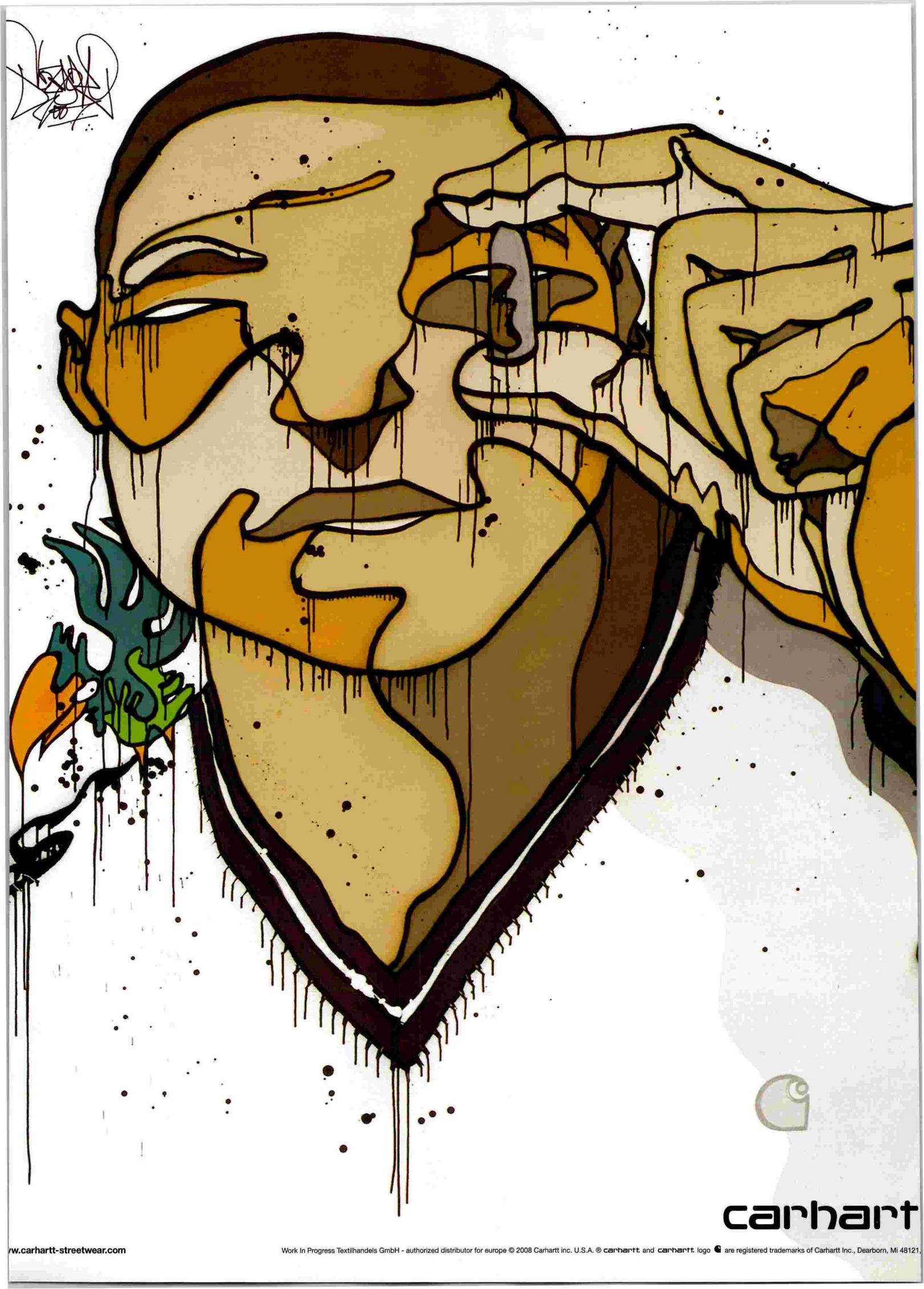
Mit freundlichen Grüßen,
*Dirk Johannes Bülles*

¬ BETR.: KLAUS THEWELEIT ÜBER MONIKA SCHWITTE / SPEX #314

Sehr geehrter Herr Dax,

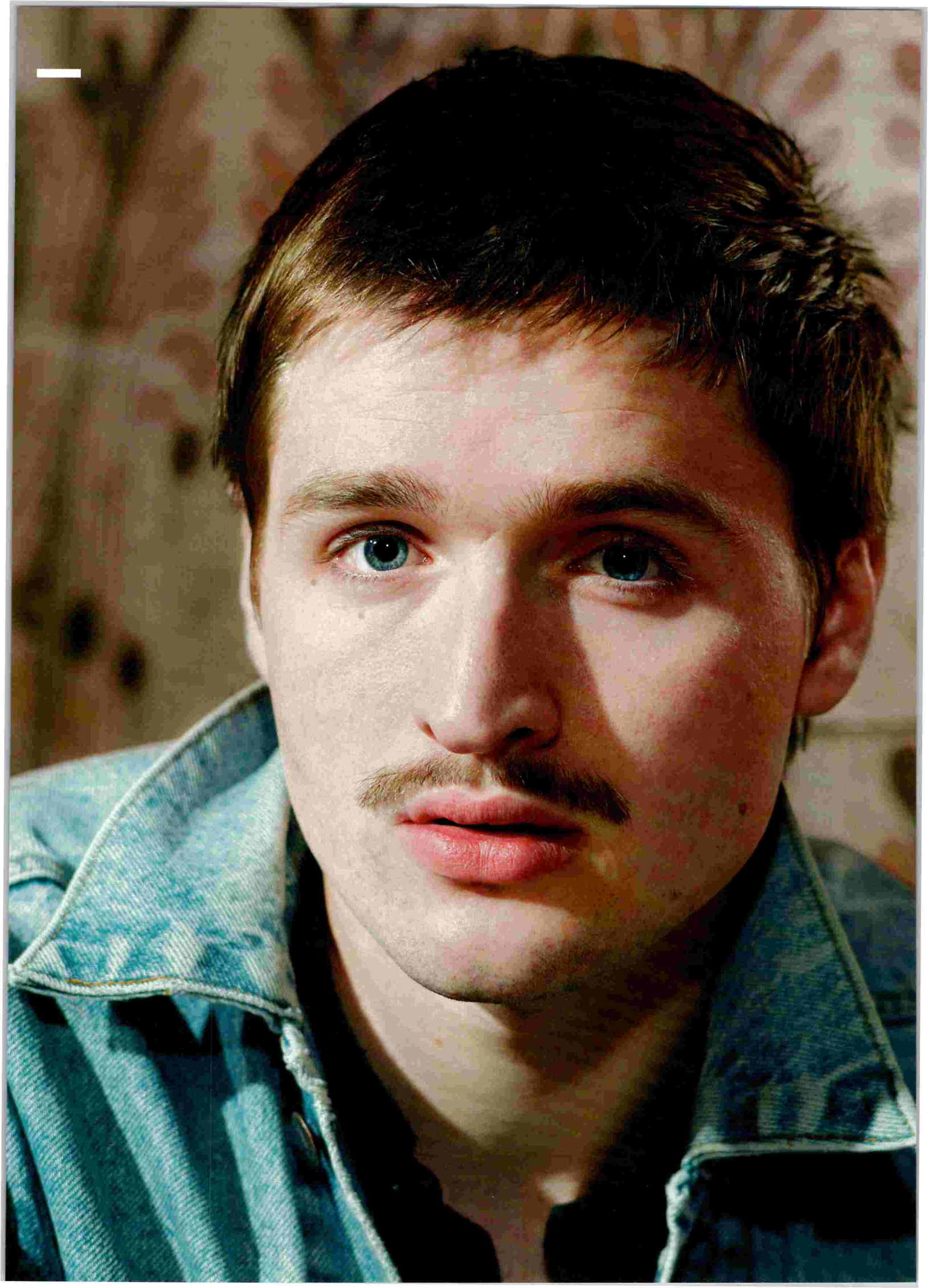
wir freuen uns sehr, dass in Spex #314 der Text von Klaus Theweleit über die Filme von Monika Schwitte und die dazu herausgebrachte DVD erschienen ist. Leider finden sich an keiner Stelle der Hinweis auf den Ort der Ausstellung noch darauf, dass der Katalog eine Publikation der Galerie im Taxispalais ist. Sie erwähnen auch nicht, dass die Galerie die Produktion der DVD bezahlt hat. Die Ausstellung in der Galerie im Taxispalais war die erste überhaupt, die Monika Schwittes Filme in dieser Form präsentiert hat, was für die Künstlerin sehr wichtig ist. Wir ersuchen Sie höflich, diese Angaben in der nächsten Spex-Ausgabe nachzutragen.

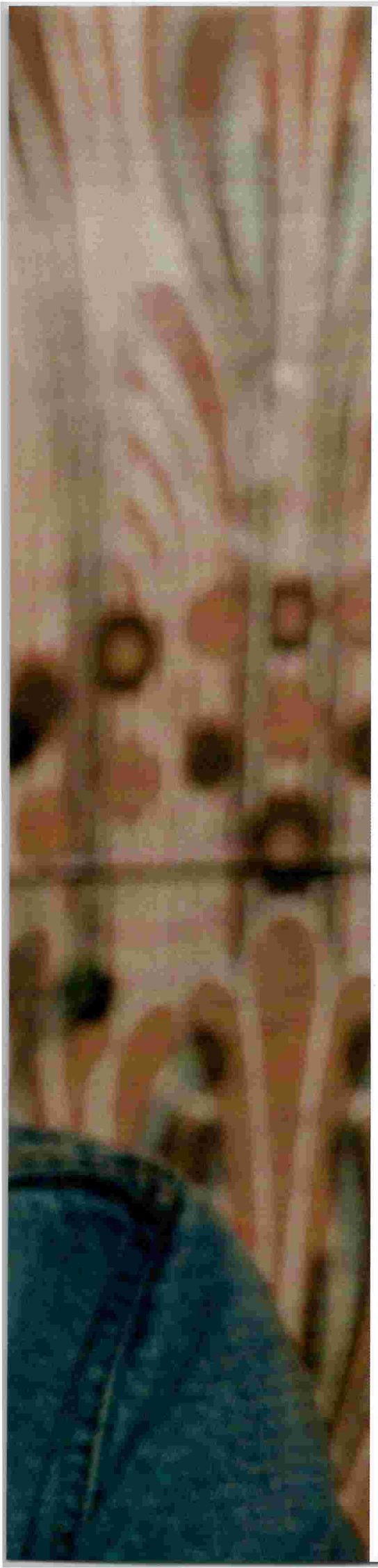
Mit freundlichen Grüßen,
*Silvia Eiblmayr, Leiterin Galerie im Taxispalais, Innsbruck*




w.carhartt-streetwear.com

Work In Progress Textilhandels GmbH - authorized distributor for europe © 2008 Carhartt inc. U.S.A. ® carhartt and carhartt logo are registered trademarks of Carhartt Inc., Dearborn, Mi 48121.





# WILD BEASTS
# DIE *EM* FINDET OHNE ENGLAND STATT

***Wer sagt denn, dass Gitarren immer in der Nähe des Schwanzes hängen müssen? Die Wild Beasts, vier Fußballwahnsinnige aus Kendal im mittelenglischen Lake District, verbinden auf ihrem Debütalbum gegen den Strich gebürsteten Gitarrenpop mit einem Falsett, wie ihn Jimmy Somerville nie exaltierter sang. Natur klingt anders, Sinn ergibt es trotzdem. Dann fällt das Tor für ManU.***

**TEXT:** ARAM LINTZEL **FOTOS:** ELKE MEITZEL

Entweder sind die vier Mitglieder der Wild Beasts in einem pubertären Nonsense-Stadium hängen geblieben oder sie sind ganz große Neodadaisten. Rätselhafte Songtitel wie »Vigil For A Fuddy Duddy« oder »Brave Bulging Buoyant Clairvoyants« sorgen zunächst für amüsierte Ratlosigkeit. Zu hören sind diese Songs auf »Limbo, Panto«, dem ersten Album der Band. »Dinge müssen keinen Sinn ergeben, vor allem nicht in der Popmusik. Es gibt so viele quatschige Songtitel, jede Woche erscheint ein neuer irgendwo auf der Welt«, sagt Sänger und Gitarrist Hayden Thorpe. Bassist Tom Fleming ergänzt: »Klar, es gibt ein starkes Slapstick-Moment bei uns. Aber auch eine dunkle Seite…«

Wir sitzen bei einem großen Hellen in einem Pub des Londoner Stadtteils Soho, es ist der Abend des alles entscheidenden Champions-League-Spiels für Manchester United, der Lieblingsclub der Band spielt gegen Barcelona. Das Spiel wird im Pub auf einer Leinwand übertragen, die Geräuschkulisse besteht also aus Fußballgrölen, während die Band aufs Tonband nuschelt. Es herrscht Doppelnervosität, denn in 90 Minuten werden die im nordenglischen Leeds lebenden Wild Beasts um die Ecke in dem Konzertclub Madame Jojo's ebenfalls zum Auswärtsspiel antreten. Nach dem Hören ihres selbstbewusst arrangierten, nach vielen musikalischen Sozialisierungen klingenden Debütalbums überrascht es, wie unglaublich jung die Band ist. Geschätztes Durchschnittsalter: zwanzig. Nicht nur deswegen ist es beeindruckend, wie die Wild Beasts all das, was auf »Limbo, Panto« vorkommt, nicht nur streberhaft kennen, sondern zu einer absolut eigenständigen Klangsignatur verarbeiten. Postcard-Pop à la Aztec Camera, Josef K oder Orange Juice, Sixties-Songwriting und angewalzerte englische Music-Hall-Klänge der vorletzten Jahrhundertwende sind hörbare Einflüsse. Unverkennbar ist zudem der nervöse, wie von Gummihand gespielte Schrabbelsound der C86-Bands. »Das mit den Referenzen ist so eine Sache«, sagt Hayden Thorpe, »oft sind es ja auch glückliche Missgeschicke, dass dann plötzlich etwas klingt wie etwas Älteres. Wir sind über die Bandbreite der Vergleiche, mit denen wir konfrontiert werden, erstaunt – sie reicht bis Bruce Springsteen! Aber so ist das eben: Jede Musik ist mit der vorherigen verbunden, man trägt sich in eine Geschichte ein, wenn man eine Platte aufnimmt. Es lässt sich deshalb gar nicht vermeiden, dass Musik Erinnerungen an Vergangenes weckt.« Thorpe ist anders als viele Newcomer offenbar nicht von lähmender Einflussangst geplagt.

Die Londoner Stadtzeitschrift Time Out schrieb in der Konzertankündigung, die Wild Beasts seien eine »country bumpkin version« von Orange Juice, und auch ihre Plattenfirma Domino meint, das Landeiertum sei im Wild-

Beasts-Sounds am Werk und spricht daher von »farmpop«. Tatsächlich sind die Bandmitglieder gemeinsam in dem Kaff Kendal aufgewachsen und zur Schule gegangen, und man hört ihrem Akzent die provinzielle Herkunft an. Kendal liegt im mittelenglischen Lake District, einer mystischen Seenlandschaft, die im 18. und 19. Jahrhundert durch verschrobene Schriftsteller bekannt wurde, heute lebt unter anderem der Filmemacher Ken Russell dort.

Hat der Genius Loci dieser Gegend auf die Band abgefärbt? Der trotz der Fußballübertragung gesprächige Tom Fleming sagt: »Klar, wenn du jahrelang an so einem Fleck lebst, macht das etwas mit dir. Viele der Menschen, die dort leben, all diese komischen Farmer, konnten wir nie so richtig verstehen.« Und Sänger Hayden Thorpe ergänzt: »Die Schriftsteller, die von dort kamen, Coleridge, Southey und so, sind ja auch deshalb interessant, weil sie immer etwas außerhalb des kulturellen Establishments standen, manche von ihnen wurden regelrecht ausgestoßen.«

Von der Exzentrik der »Lake Poets« haben sich die Wild Beasts in der Tat einiges abgeschaut. Typische Songzeilen wie »This fouled fallen nest, this dried up drooping breast« klingen altertümlich und kryptisch, als stammten sie aus einer im Moor versunkenen Welt. Und ihre überkandidelte Pose, mit der sie gegen den Strich und gegen die Codes arbeiten, macht die Wild Beasts zweifellos zu einer ganz besonderen Ausgabe des jede Kalenderwoche neu aufgelegten Formats »hippe englische Gitarrenband«. Ihren Sinn für Harmonien und Melodien deuten sie an, spielen ihn aber nie ganz aus, denn immer dann, wenn es populistisch werden könnte, kommt ein Rückzieher oder ein arrangiertes Stolpern. Oft zerfasert das anfangs straffe Songgefüge und verliert sich in schwelgerischen Winkelzügen und seltsam verbrämten Funk-Andeutungen. Das absolute Alleinstellungsmerkmal der Wild Beasts ist jedoch ganz ohne Frage Hayden Thorpes einzigartig exaltierte Falsettstimme. Sie verbreitet eine selten gehörte ›unmännliche‹ Zickigkeit und lässt mal an Klaus Nomi, mal an Jimmy Somerville denken. Sie sträubt sich gegen Festlegungen und lässt sich immer wieder zu einem verhaltenen Schreien hinreißen, das aber nicht rockistisch das Innere nach außen kehrt, sondern – paradox genug – einem hypochondrisch-dandyhaften Urschrei ›gegen‹ die Natur gleicht. Diskursfreunde mögen darin queere Performanz erkennen, andere einfach den Nachhall einer Schnapsidee.

Falsett kommt zwar von falsch, dennoch behauptet Thorpe augenzwinkernd, dass er weder entschieden habe, so zu singen, noch sich das jemals antrainiert habe. Seine Stimme hätte sich einfach ganz natürlich so entwickelt. Na ja, Natur klingt anders. Mehr will Thorpe dazu nicht sagen, aber er wird selbst wissen, dass er mit seiner uneigentlichen Ausdrucksweise den großen Posern des englischen Pop – etwa Billy McKenzie von den Associates oder Morrissey – nähersteht als den Naturburschen seines Heimatorts.

Die Wild Beasts stehen beim selben Label wie Franz Ferdinand unter Vertrag. Mit Fug und Recht könnte man sie als Gegenentwurf zu den schmissigen Schotten betrachten, nicht nur weil sie die riskante Kopfstimme der hypersouveränen Nasenstimme vorziehen. Beide Bands beziehen sich offensichtlich auf Josef K, doch während Franz Ferdinand deren Ästhetik remaskulinisieren und sich vital und viril geben, arbeiten die Wild Beasts die schwächliche und weiche Seite von Josef K heraus, den Wimppop-Aspekt.

Domino stellte genügend Geld zur Verfügung, um die zehn Songs beim Cardigans-Produzenten Tore Johansson in Schweden aufnehmen zu lassen. »Es war großartig, er hat so viele Ideen«, schwärmt Tom Fleming. »Manchmal ist Tore für Stunden verschwunden, kam dann wieder und meinte: ›Das reicht nicht, macht es noch mal!‹ Er verwandelte unsere Takes in etwas, das wir uns vorher überhaupt nicht vorstellen konnten. Es war eine wunderbare Zeit in der schwedischen Abgeschiedenheit: Wir wurden Teil seiner Familie und nahmen an schwedischen Weihnachtssessen mit rohem Fisch und starkem Alkohol teil.«

Während Tom redet, schießt Paul Scholes das 1:0 für ManU. Der Torjubel transformiert das Interview in einen Taumel, der bis zum Konzert im Madame Jojo's anhält. Die alte Stripbar passt mit ihrer verspielten Inneneinrichtung perfekt zum kabaretthaften Pop der Wild Beasts. Es gelingt ihnen meisterhaft, den Sound ihres Albums umzusetzen. Und wie Hayden Thorpes Gesang auch live klappt, ohne Krächzen, ohne Fehltreffer, das ist sensationell. Das Publikum ist jung und aufgekratzt, nicht wenige Besucher bestechen durch ideale Hipster-Silhouetten (oben barock geschwungen, unten hauteng). Und auch die Wild Beasts machen sich Gedanken über visuelle Konturen. Die Hängung ihrer Gitarren ist offensiv anti-rockistisch: ganz weit oben, fast direkt unterm Kinn statt in der Nähe des Schwanzes.

Plötzlich ergibt alles Sinn. Für eine historische Sekunde scheinen die Wild Beasts das Beste aus Weirdo Folk und Cutie Pop zu vereinen. Und der Weltgeist dürfte sich schon allein deshalb ins Fäustchen lachen, weil an diesem Abend ein paar Kilometer weiter westlich im Shepherds Bush Empire Edwyn Collins sein Comeback-Konzert nach mehreren Schlaganfällen und Operationen gibt. Auch sein alter Kumpane Roddy Frame ist mit auf der Bühne, während zeitgleich die Wild Beasts sich auf sehr eigene Weise die Geschichte neu aneignen, anstatt sie bloß für die nächste Generation aufzuführen. Beinahe beschwörend heißt es denn auch auf ihrer Single »Brave Bulging Buoyant Clairvoyants«: »Adopting this young spirit of sin / To make the most, before we turn to ghost.«

**Wild Beasts** *»Limbo, Panto« (Domino / Indigo)*

## WHATEVER HAPPENED

You will never know.
We are so young.
We can't admit that we can't fly.

*Wendy, 18, Cologne*

Lee®

Make History

Make History with words and photos. Send us yours. 50.000 euros will be awarded to the best picture story. More info at makehistory.eu

# EL PERRO DEL MAR

**TEXT:** GUNNAR KLACK **FOTO:** LARS BORGES

***Weg mit den Männern, her mit den Schieflagen: Sarah Assbring alias El Perro Del Mar setzt auf ihrem neuen Album »From The Valley To The Stars« mit Blockflöte zur großen Himmelfahrt an. Nostalgie geht anders.***

Eine Kirchenorgel gibt den Takt an. Ein zuckersüßes Chorarrangement aus Frauenstimmen. Ein emuliertes Cembalo. Über allem singt Sarah Assbring leise immer und immer wieder das Wort »Jubilation«. Bevor der Song begonnen hat, ist er auch schon zu Ende. Nächstes Stück, wieder Kirchenorgel, diesmal entspanntes Schlagzeug, Blockflöten. Assbring singt jetzt ganze Sätze: »Glory, glory, glory to the world«. Wer genau hinhört, bekommt auf »From The Valley To The Stars«, dem zweiten Album von El Perro Del Mar, Miniaturen über den Sonnenaufgang vor Göteborg vorgesungen und on top allerlei Lebensweisheiten (»You just can't hide away«). Gebettet sind die Schlaflieder in ein goldenes Netz aus Harmonien, der Gesang klingt aber irritierend nölig. Um weiter zu verwirren, hat Assbring ihrem nur aus ihr selbst bestehenden Bandprojekt einen spanischen Namen gegeben. Das war es nun mal, was ihr irgendwann nicht mehr aus dem Kopf ging: der Anblick eines Hundes am Strand einer spanischen Urlaubsinsel.

Schien ihr selbstbetiteltes Debütalbum von 2006, das El Perro Del Mar weltweites Medienecho bescherte, in seiner Form noch recht beliebig, verleiht Assbring »From The Valley To The Stars« klarere Umrisse. Das Album klingt kammermusikalischer und meditativer als sein Vorgänger. Der federnde Schwung einer fantasierten Phil-Spector-Produktion findet sich hier seltener, stattdessen wähnt man sich im Schwebezustand einer unterbrochenen Himmelfahrt, vom Tal zu den Sternen. »Sky« und »Heaven« haben zwar nicht die reizvolle Ambivalenz des deutschen »Himmels«, dennoch gelingt El Perro Del Mar die Gratwanderung zwischen den Bedeutungen. Dabei sei sie gar nicht religiös, sagt Assbring: »Ich verweise auf etwas Spirituelles, aber nicht in einem christlichen Sinne. Was mich interessiert, ist die Suche nach Transzendenz in der Natur, ähnlich wie es Henry David Thoreau, der amerikanische Philosoph, in ›Walden‹ formuliert hat. In seinem Sinne kommen Natur und Religion in meinen Songs vor.«

Dass Sarah Assbring gelegentlich undeutlich und mit geringer Varianz singt, dass sie ihre Stimme in lichter Höhe in die eine oder andere Schieflage gleiten lässt, ist dem Teil ihrer Biografie geschuldet, der sie überhaupt zur Gründung von El Perro Del Mar veranlasste. Nach vereinnahmender Mitarbeit an diversen Bandprojekten hatte sie es satt, sich in Stilfragen ihren männlichen Kollegen unterzuordnen. Assbring: »Dauernd wollten sie mir diktieren, wie ich zu singen habe. Doch damit ist zum Glück Schluss. El Perro Del Mar ist meine Antithese zu Jungs in Bands, die behaupten zu wissen, was gut ist und was nicht.«

Dieselbe Entschiedenheit, mit der Assbring so etwas sagt, und mit der sie auch ihre Verehrung für Karin Dreijer Andersson von The Knife ob deren Verdienste um das Selbstbewusstsein junger schwedischer Musikerinnen zum Ausdruck bringt, führt auf künstlerischer Ebene zu einem konsequenten Verharren in Andeutungen und Uneindeutigkeit. Esoterik und Kitsch bekommen bei ihr keine Chance. Überhaupt wehrt sie sich gegen jede Form der Festlegung: »Meine Musik verfolgt auf keinen Fall ein Retroanliegen, sie muss zeitlich unbestimmt bleiben!« Damit setzt sich El Perro Del Mar wohltuend von all den Neo-Nostalgikern dieser Tage ab, die ihr Seelenheil im Wiederauflebenlassen bestimmter Musikrichtungen suchen.

**El Perro Del Mar** *»From The Valley To The Stars«*
*(Memphis Industries / Cooperative Music / Universal)*
*bereits erschienen*

www.walkman-handy

# Ich meine Musik

Das neue Sony Ericsson Walkman® Handy W890i.
Inklusive 2 GB Memory Stick Micro™ für bis zu
1.800 Songs*

**Musik – nur einen Knopfdruck entfernt.**

Das 10 mm schlanke W890i begeistert mit seinem Metalldesign und weich abgerundeten Kanten. Freuen Sie sich außerdem auf ein großartiges Musikerlebnis – Ihre Lieblingssongs sind nur einen Knopfdruck entfernt.

Sony Ericsson

Alle Produkte und Firmennamen sind Handelsmarken ihrer jeweiligen Eigentümer. Sony Ericsson nutzt diese ausschließlich als Lizenznehmer. © 2008 Sony Ericsson Mobile Communications AB.
Alle Rechte vorbehalten. Stand: Januar 2008 – Änderungen und Irrtümer vorbehalten. *Die Anzahl der Songs basiert auf der Annahme, dass die Songs im AAC+-Format vorliegen, ca. 1 MB pro Song.

# MUNK

**TEXT:** MICHAEL LUTZ **FOTO:** RICK BURGER

***Die laszive Asia Argento ist Stargast auf dem neuen Munk-Album von Gomma-Gründer Mathias Modica aus München – einer ganz und gar gegenwärtigen Discoplatte.***

Die elektronische Tanzmusik hat derzeit keinen leichten Stand. Abgesehen von Dubstep, ihrem potentesten Spross, scheint sie entweder zu stagnieren oder sich in ewigen Retrorevivals zu ergehen. Besonders schlimm traf es die altehrwürdige Discomusik, die geradezu lächerlich gemacht wird dadurch, dass sich Horden verlauster Indiebands mit ihren Errungenschaften schmücken, als wären es billige Ansteckbuttons. Und wer kümmert sich um die Aufforstung des gerodeten Territoriums? Nur wenige. Hercules And Love Affair sind im Grunde auch eher retro, Kelley Polar findet schon einen fortschrittlicheren Ansatz. Und auch Mathias Modica, Gründer des Münchner Gomma-Labels und als Munk selbst Musiker, gibt nach wie vor sein Bestes. Er liefert eine authentische, postmoderne Übersetzung dessen, was Disco einst so reizvoll und zeitgeistig machte. Neodisco mag man das nennen, das trifft den Kern aber nur bedingt. Denn genau betrachtet ist »Cloudbuster«, das neue, zweite Munk-Album, ein Plädoyer für die völlige Entkategorisierung von Popmusik, ein stilistisch weit gedehnter Hybrid voller Assoziationen. Aus unterschiedlichsten Musiken – Minimal House, Astralfunk, synthetischer Krautrock, aufgekratzter Techno, um nur einige zu nennen – zitiert Modica seine Styles herbei und verschneidet sie mit seinem Partner Jonas Imbery zu einem eklektischen Sound voller Groove und Sexiness.

Dabei schlägt einem auf »Cloudbuster« ungewohnte Frische entgegen, deren Ursprung in einem besonderen Instrument liegt: dem Klavier. Bei »Psycho Magic« und »Down In L.A.« loopt es ruhig sein Thema, im rohen Opener »Live Fast! Die Old!«, zu dem die italienische Schauspielerin und Regisseurin Asia Argento, die Tochter des berühmten Horrorfilmers Dario, lasziven Gesang beisteuert, drückt es entschieden in Richtung Dancefloor, und für »The Knights Of Heliopolis«, dem finalen Uptempo-Track der Platte, nimmt es die denkbar wichtigste Rolle ein, die es in einem Discostück zu besetzen gibt: Es schlägt den Beat. Diese zentrale Klangfarbe will Modica unbedingt programmatisch verstanden wissen, gewissermaßen als das Resultat einer Sinnsuche: »Weil inzwischen fast jeder Elektronik-Act auf Ed Banger oder Kitsuné seine Synthies wie Gitarren klingen lässt, die Gitarre also immer mehr zum Überinstrument hochstilisiert wird, wollte ich mit dem Klavier einen bewussten Gegenakzent setzten. ›Cloudbuster‹ sollte den Status Quo ein paar Ecken weiterdenken.«

Der Plan ist aufgegangen, nicht nur wegen des Klaviers. Die Geschichte, die Modica mit seiner Musik erzählt, braucht auch noch ihre anderen Darsteller: weirde Samples, unerwartete Rhythmen, hochgepitchte Töne und Slow-Motion-Vocals. Bisweilen glaubt man Filmmusik zu hören, so bildhaft heben sich die Tracks voneinander ab. Und tatsächlich stecken wirkliche Geschichten darin, man kann sie allerdings kaum erraten. Sagt man Modica zum Beispiel, man hätte sofort erkannt, dass »No Milk« auf seltsame Weise an »Máh-Ná-Máh-Ná« erinnern soll, jenen genialen Sesamstraßen-Gassenhauer, den der italienische Filmmusikkomponist Piero Umiliani im Jahre 1968 erdachte, muss er laut lachen: »Ich schätze Umiliani sehr, aber bei ›No Milk‹ geht es um etwas viel Banaleres: Die Stimme stammt von Jonas Imbery, der morgens um fünf schlechte Laune bekam, weil kein Wein mehr da war. Ich hatte einfach nur noch Milch im Kühlschrank.«

**Munk** *»Cloudbuster« (Gomma / Groove Attack) bereits erschienen*

TAKE IT GIZEH!

GIZEH

www.gizeh-online.de

# DREHEN!

# LEILA
# FAMILIE, PFLANZEN, KABELSALAT

***Kompromisslose Egomanin, selbstironische Décadente, freie Radikale: Vor der Revolution der iranischen Mullahs ist sie geflohen, mit Björk tourte sie um die Welt, und für ihre ersten beiden Alben erntete Leila Arab vor zehn Jahren Lorbeeren. Doch dann verstummte sie – bis heute. Die Musik auf ihrem neuen Album klingt wie komponiert für die kaputte Schmuggler-Bar aus »Star Wars IV«.***

**TEXT:** KIRSTEN RIESSELMANN **FOTO:** ERIC WATSON

Leila Arab redet nicht groß drum herum. Sie sagt einfache Aussagesätze wie »Ich bin nicht tolerant« oder »Ich gehe nie zu Konzerten«. Sehr autonom und ein bisschen größenwahnsinnig, so klingt das bei ihr immer. Auch das: »Meine Musik möchte nicht dein Freund sein. Das ist nicht ihr Job. Meine Musik hat nur eine Aufgabe: dem Noise zu huldigen und dem Leben ihre Reverenz zu erweisen. Sie ist nie einfach nur traurig oder fröhlich, sondern vielfältig und ambivalent – eben so wie das Leben.« Leila Arab hat wenig Lust auf Detailfragen – wieso dieser Sound hier, wieso diese Textzeile da, egal: »Es ist gute Musik, fertig«. Ihr Anspruch: Jedem Track sein eigenes Universum, jedem Track sein Recht auf eine »fast expressionistische« Entfaltung einer ganz spezifischen Stimmung. Dass die Leute ihre Musik so oft als Filmmusik hörten, läge nur daran, dass sie nicht gewohnt seien, Musik zu fühlen. Das hindert Leila aber trotzdem nicht daran, eines ihrer Stücke explizit dieser ramschigen Multikulti-Raumfahrer-Bar auf Tatooine (»Star Wars IV – A New Hope«) zu widmen.

Leila Arab spricht viel von ihrem »commitment to noise« – ihre Klangwelten sind trotzdem weniger unbequem denn fantastisch, schräg und verträumt. Auf dem Cover ihres neuen Albums »Blood, Looms And Blooms« tummeln sich denn auch ein Mond Méliès'scher Prägung, eine Menge grüngoldener Fantasy-Blasen voller lustiger Gewächse sowie edelsteinartiges Geklunker im Sesam-öffne-dich-Stil. Leila ist auch noch zu sehen, ganz klein, als Mädchen auf einem Bonanzarad. Eine sehr passgenaue Illustration für ihre Musik auf dem Album: ziemlich zeit- und ortlose Weltentwürfe, die so scharf an verspulter, darker Esoterik vorbeischrammen, dass gerade noch Platz ist für kleine, pubertär grinsende, straßenstaubige Bonanza-Kinkiness.

Mit acht Jahren kam Leila 1979 nach London – ihre Familie war vor der Revolution der iranischen Mullahs geflohen. Sie lernte in England Klavier, ging zur Filmhochschule und fing mit dem Auflegen von Platten an. Auf einer Reise lernte sie Björk kennen und wurde schnell deren Live-Sound-Engineer. 1998 machte sie ein erstes eigenes Album, »Like Weather«, für Rephlex und ihren Freund Richard James, und bekam, zumindest in UK, euphorisches Feedback. XL Recordings baten um ein zweites Album, und 2000 hatte sie »Courtesy Of Choice« fertig. Die begeisterten Rückmeldungen wiederholten sich. Dann starb ihre Mutter, kurz darauf ihr Vater. Und nichts ging mehr. Sie, die Kreative, die Produzentin, hatte nichts machen können gegen das Sterben. Sie empfand das als narzisstische Kränkung und beschloss, aus Protest einfach gar nichts mehr zu machen.

Über drei Jahre lang hielt sie es aus, ihr großes, unglückliches Experiment in Sachen absichtlicher Fehlleitung kreativer Energie. Dann legte sie wieder los. Nach acht Jahren Veröffentlichungspause liegt jetzt »Blood, Looms And Blooms« vor, diesmal bei Warp. Der Albumtitel benennt die größten Wichtigkeiten der Leila Arab: die Familie, den Kabelsalat hinter dem Mischpult, die lebendigen Pflanzen. Es ist ein sehr merkwürdiger, ergreifend schöner Solitär geworden, erkennbar das Herzblut einer Musikerin, die sich selbst so beschreibt: »In meinem Kopf bin ich immer noch eine Vierzehnjährige, die nicht glauben kann, dass Menschen freiwillig arbeiten gehen, die nichts tut, was normale Leute tun, die kein bisschen funktional ist.«

Wenn sie dann lachen muss, klingt dieses Lachen gleichzeitig nach kompromissloser Egomanin und nach selbstironischer Décadente. Das Lachen passt auf jeden Fall zu ihren Sätzen, die so unbedingt wollen, dass die Leute es schwer haben mit ihrer Musik. Am besten allerdings setzt sich dieses Wollen um, wenn Leila live spielt oder auflegt. Letztens, als Opener für Björk, buhte der ganze Saal, als sie Bartóks Klaviertänze mit einem Marcel-Duchamp-Interview verschnitt und das Ganze mehrfach durch die Effektgeräte jagte. »Mein Gemetzel«, wie sie ihren DJ-Ansatz liebevoll bezeichnet, hat aber doch nur peripher mit den Qualitäten ihres neuen Albums zu tun. Das nämlich ist voll von beatorientierter Schwermut im Stil von Mittneunziger-Triphop (Entschuldigung!), es klingt mal nach Portishead, Tricky und Morcheeba, es suppt die New-Age-Schönheit eines Jean-Michel Jarre oder Andreas Vollenweider, es scheint die Knurpsel-Kitsch-Balanceakte eines Amon Tobin zu kennen (Leila behauptet das Gegenteil) und garniert diese Basis mit Kirmeskarussellklingeln, pastoralem Geharfe, harten Breakbeats, dräuenden Bässen, Folkballaden-Melodien und Warp-geschultem Geräuschel.

Dieses Album ist eine Wunderkammer – dunkelgold pulsierend, anrührend, befremdlich. Kein Noise im Sinne von Schmerz. Sondern Noise im Sinne von Ausreizen klanglicher Möglichkeiten zu einem einzigen Zweck: Emotional Impact. Sollen doch Autechre und Plaid ihr Tekkie-Audiodesign machen – für Leila Arab liegt die Zukunft der Gesellschaft nicht im Technologischen, sondern in der Menschlichkeit. Die x-fache Kraft des Gefühlsausdrucks in ihrem deepen, weltraumgreifenden, unsentimentalen No-Noise-Album deutet in diese Richtung. Völlig jenseits aktueller Verkehrswerte von Angesagtheit entsteht so eine visionsvolle elektronische Musik.

**Leila** *»Blood, Looms And Blooms« (Warp / RTD) bereits erschienen*

# ALEXANDER MARCUS
# SCHWARZ, ROSA, GOLD – DAS SIND DEINE FARBEN

***Und im Schlafzimmer liegt der Jogginganzug: Der erfolglose Houseproduzent Felix Rennefeld hat sich zum Schlagersänger Alexander Marcus umfrisiert. Auf seinem erschütternd eingängigen Debütalbum »Electrolore« verbindet er happy Dur-Akkorde mit dumpfer Deutschland-Forza.***

**TEXT:** JAN KEDVES **FOTO:** RICK BURGER

Wer noch Zweifel daran hegt, dass Techno und Schlager problemlos zusammengehen, und wer DJ Ötzi, Scooter, die Disco Boys oder Sven »Gude Laune!« Väth als Beweise noch nicht gelten lässt, der setze sich in den Zug nach Sassnitz auf Rügen oder in ein beliebiges anderes Kurhotel Ostdeutschlands: In den Restaurants dort schwofen samstagabendlich bei Ü-67-Partys Reisebusgruppen zwischen Sanddornschnitzel und Weißem mit Schuss zu Techno-Megamixen alter Flippers-Hits, die schon bei locker gefahrener Alleinunterhalteranlage so amtlich bratzen, knarzen und stampfen, dass man denkt, sie könnten von Wolfgang Voigt oder Superpitcher produziert sein. Unwahrscheinlich zwar, dass die Dons des deutschen Techno in den Kölner Kompakt-Kellern tatsächlich ein Doppelleben als Schlagerdienstleister führen. Sicher aber ist: Anglophil ist hier keiner. Die Rentner, die da so fröhlich zu vollelektronischem Stampf in die Hände klatschen, stürmen, sobald der Discjockey es einmal wagt, ein Stück auf Englisch anzuspielen, sofort an ihre Tische zurück.

»Electrolore« nennt Alexander Marcus, ein Schlagersänger mit glänzender Briskfrisur, die musikalische Marschrichtung, die er erfunden zu haben behauptet, oder besser: die Felix Rennefeld, ein bislang mäßig erfolgreicher Houseproduzent aus Berlin, glaubt, mit seinem Bühnen-Alter-Ego Alexander Marcus neu besetzen zu können. Elektronische Tanzmusik, verquickt mit deutschem Schlager, der in jeder Zeile nach den Fünfzigern am Wannsee mufft: macht unterm Strich eine sehr paradoxe Mischung aus implizitem Futurismus und tumber Deutschtümelei, mit viel optimistischem Dur und communitystiftendem ›Wir‹. Nachzuhören ist das alles auf Alexander Marcus' erschütterndem Album »Electrolore«.

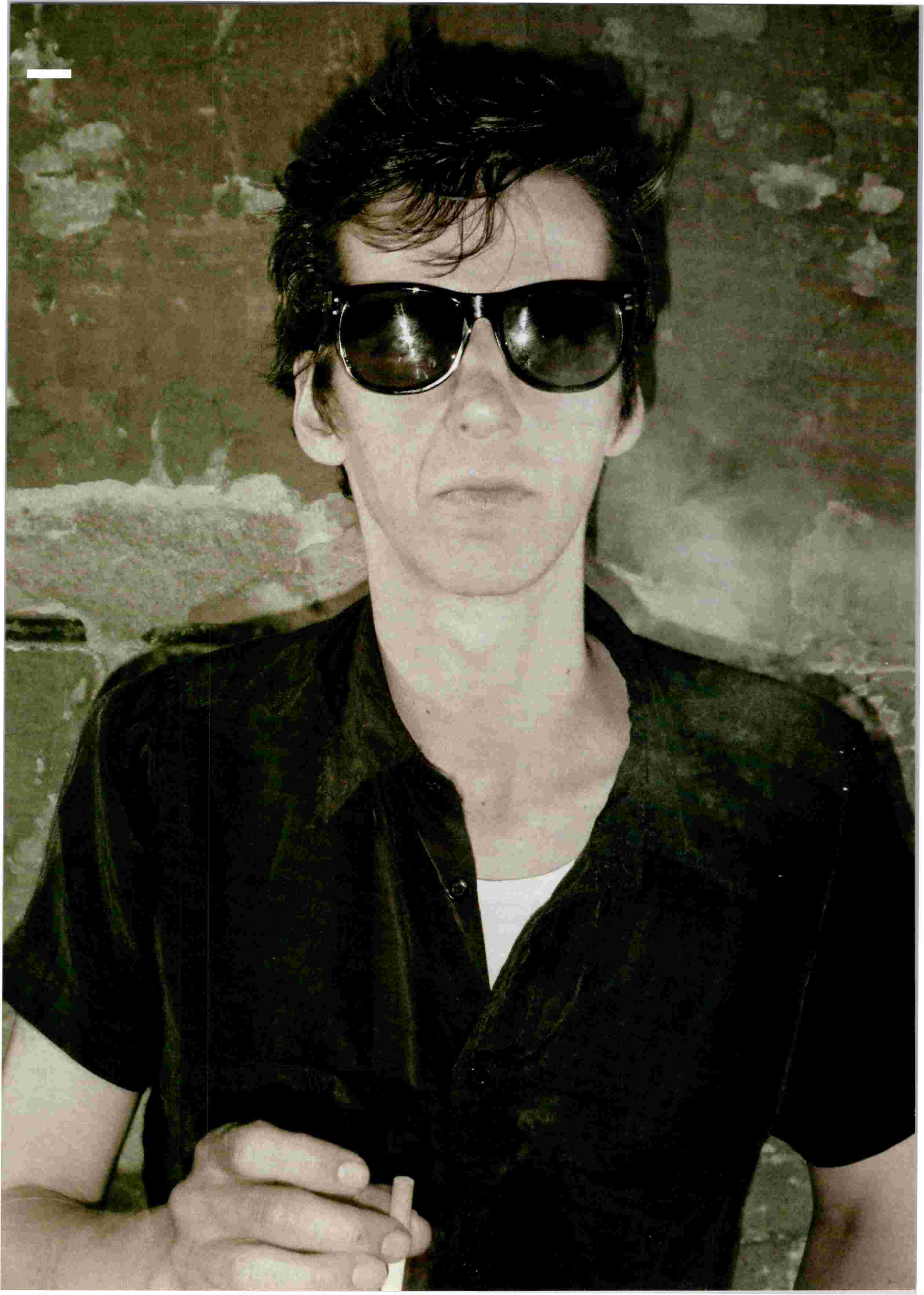
Interessant an »Electrolore« mag sein, dass man hier Zeuge einer aus tiefer Verzweiflung motivierten Selbsttransformation wird. Felix Rennefelds persönlicher Weg aus der Minimal-Krise führt ihn als dauergrinsende Kunstfigur Alexander Marcus zu samstagnachmittäglichen Auftritten beim Pferdefest in Bernkastel-Kues. Das ist gesünder, als sich in Techno- und Houseclubs die Nächte um die Ohren zu schlagen. Vor allem aber lässt sich auf diese Weise ein Musikmarkt anzapfen, der noch keine Absatzkrise kennt: das Schlagergeschäft. Problematisch wird es nur dadurch, dass Rennefeld sich in seiner Rolle zur totalen Verkrampfung zwingen muss. Ihm bleibt gar nichts anderes übrig: Während es im Pop- und Indiebereich in den letzten Jahren genügend Beispiele dafür gab, wie man als Musiker einen klaren Trennstrich zwischen Programm und Person ziehen kann, ohne gleich die eigene Karriere zu sabotieren – siehe Peaches, siehe Lady Bitch Ray, siehe im Grunde auch Rummelsnuff – fordert der Schlagermarkt noch immer rundum wasserdichte Identitäten. Ein Denken in Projekten oder anderen Selbstmultiplizierungsstrategien ist seinem Schunkelpublikum suspekt.

So verneint Alexander Marcus, wenn er in einer Suite des Hotel Kempinski am Berliner Ku'damm Interviews gibt und zu schwarzem Kapitänsjackett mit Goldknöpfen seine pinkfarbene Hose trägt (sie verleiht ihm den im Schlagerbusiness so wichtigen sanft angeschwulten Touch), strategisch konsequent seine gesamte Vergangenheit. Er verbittet sich Fragen zu Felix Rennefeld, obwohl nebenan im Schlafzimmer, nicht mal gut versteckt, dessen Sporttasche und ein grüner Jogginganzug liegen. Er verleugnet, dass er natürlich Kompakt und die dort schon vor Jahren von Jürgen Paape und Justus Köhncke sanft angeschobene Einarbeitung deutschen Liedguts in die Clubmusik kennt. Noch schlimmer aber: Er dementiert, dass die Zeile »Schwarz, Rot, Gold, das sind unsere Farben« (in »1, 2, 3«) ein simpler Provotrick ist, wie er zuletzt auch bei der Berliner Band Mia zog. Im Gegenteil, Marcus behauptet, Mia gar nicht zu kennen und kullert mit den Augen: »Was hast du? Bei der WM haben doch alle ›Schwarz, Rot, Gold‹ gesungen, was ist da schon dabei?«

Ein Technoproduzent, der sich freiwillig zum Heile-Welt-Deppen stilisiert und in vollem Bewusstsein mit »Vorwärts, Deutschland«-Slogans kokettiert. Sogar die letzte Chance zur Ehrenrettung verspielt er: Im Song »Das sind meine Freunde« besingt Marcus Menschen, die ihm aus diversen Tiefs herausgeholfen haben – von »Glenn aus Miami« ist die Rede, von einer »Katta« und einem »Roman«. Man vermutet, dass Marcus hier die Wucht des »Schwarz, Rot, Gold« mit ein bisschen gelebter Multinationalität kontern will. Fragt man aber nach, wer diese anderen Menschen seien und aus welchen Ländern des Globus sie stammten, wirft er unter der Sonnenbrille die Stirn in Falten: »Keine Ahnung, so genau ausgearbeitet habe ich die Figuren nicht. In Bayern gibt's auf jeden Fall viele Romans, oder? Roman Herzog zum Beispiel.«

Das alles ist sehr ärgerlich. Noch ärgerlicher wird es nur dadurch, dass die Refrains der Alexander-Marcus-Nummern auf »Electrolore« so dreist eingängig sind, dass sie einem penetrant ins Hirn sickern: »Heissa, Heja, Hossassa, Opa macht der Oma noch paar Enkel«. Schöne Scheiße!

**Alexander Marcus** *»Electrolore« (Kontor / Edel) bereits erschienen*



# MAX MÜLLER
# DER UNTERSCHÄTZTE MENSCH

***Seine Band Mutter genießt Kultstatus, zu Max Müllers Fans zählen Jochen Distelmeyer, Jens Friebe und Tobias Levin. Mit »Die Nostalgie ist auch nicht mehr das was sie früher einmal war« erscheint jetzt das dritte und bislang zugänglichste Soloalbum des Wahlberliners.***

**TEXT:** THOMAS HÜBENER **FOTO:** CHRISTOPH VOY

Als Sänger von Mutter entzog sich Max Müller in den letzten zwanzig Jahren stets den Vereinnahmungsversuchen von Industrie und Presse. Als handelte es sich um einen Abwehrreflex, zerstörten Mutter mit ihrer Musik über Musik stets das zuvor Aufgebaute. »Wir waren niemals hier«, zunächst der Titel eines Mutter-Songs, dann eines bemerkenswerten Films von Antonia Ganz über die Band, beschreibt die Strategie dieses Entwindens punktgenau. Vielleicht aber handelt es sich bei diesen Eindeutigkeitsverweigerungen weniger um die beständige Flucht vor Erwartungshaltungen, sondern schlechterdings um menschliche Komplexität. »Ein Mensch ist ja nicht nur Rocker oder nur zart«, entgegnet Müller auf die Beobachtung, im Vergleich zum Bandwerk hätten seine Soloarbeiten eher sanften Charakter. »Ich sehe nicht ein, warum ich nur eine Sache machen darf: nur melancholisch sein oder nur Krach machen.« Desgleichen erweist sich Müller im Gespräch sowohl als begnadeter Situationskomiker als auch als aufrichtig nach Wahrheit Suchender. So kann er, dessen Texte durchaus komische Effekte auslösen, ohne je ins Genre funktionsmusikalischer Humorigkeit abzudriften, widerspruchsfrei sagen: »Ich hasse Humor in der Musik. Ich hasse Witzmusik. Ich hasse Gagmusik.«

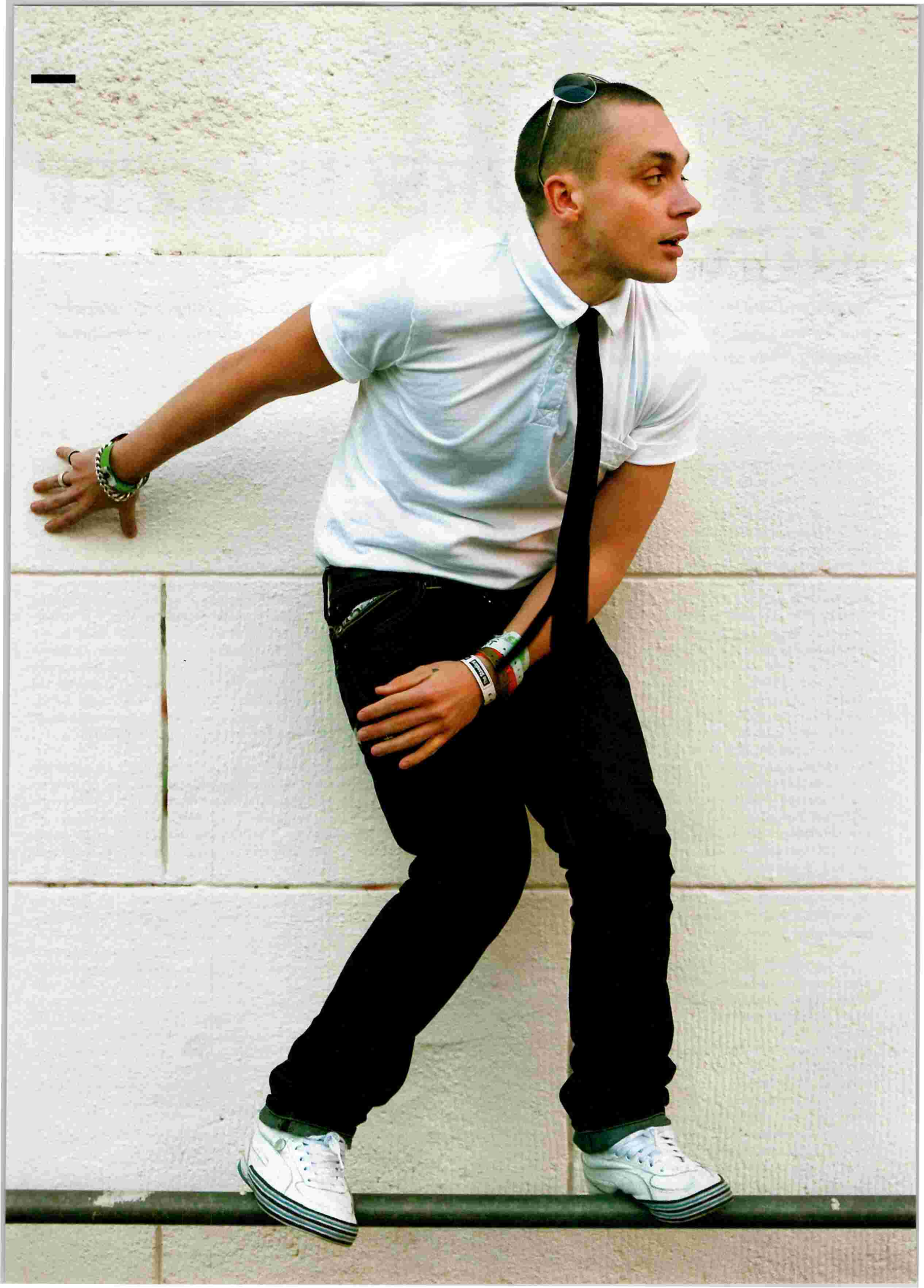
So nah am Pop wie mit seinem aktuellen Album war der gebürtige Wolfsburger und Bruder des »Genialen Dilletanten« Wolfgang Müller allerdings noch nie. Sein erstes Soloalbum »Max Müller« (1995) schwankte noch unentschlossen zwischen Aggro-Punk, Elektronikballaden und fiepsig-experimentellem Gedaddel. Auch »Endlich Tot« (1999) kam wie ein buntes Allerlei aus Neodadaismus à la Foyer des Arts, sinistren Soundscapes aus der John-Carpenter-Schule und nervtötender Musik für den autistischen Ego-Shooter-Spieler daher. Das nach einem Paul-Newman-Zitat aus dem von Müller verehrten postmodernen Western »Butch Cassidy And The Sundance Kid« (1969) benannte neue Album macht dagegen auch jenen schöne Augen, die das unberechenbare Doom-Gebretter von Mutter genauso überforderte wie das Genrepotpourri des Müller'schen Solowerks. Auf der Basis von Cheapo-Synthies und Gitarren entfaltet Müller seine Textkunst. Obwohl weiterhin mit Brüchen, doppelten Böden und Abseitigem operiert wird, greift immer wieder eine bislang ungewohnte melancholische Leichtigkeit Raum. Von fern erinnert das dann gar an den harmonischen Songwriterpop eines Momus zur Mitte der neunziger Jahre.

Wie um diese Zugänglichkeit zu konterkarieren, beginnt das Album mit einer schwer verständlichen, dialektal verwirrenden AB-Nachricht von der Oma der Freundin Müllers. Nach einer überzuckerten, für ein Bochumer Theaterstück komponierten instrumentalen Pianoballade, welche geheime Verwandtschaften zwischen Angelo Badalamenti und Richard Clayderman bloßlegt, beginnen die Songs im engeren Sinn: Bei »Gut Das Ich Weiß« – die Schreibung ist kein Ausdruck von lyrischem Expressionismus, sondern Max Müller behauptet gern kulleräugig, dass er es nicht so mit der Rechtschreibung habe – handelt es sich um ein zartes, aber bestimmtes Bekenntnis zum Leben ohne Gott. »Frauenkrieg« ist ein beschwingter, durch wundervolle Saxofonpassagen angereicherter Indie-Disco-Tanzflächenfüller. Er behandelt mit der Frage nach der Erträglichkeit des Glücks laut eigenem Bekunden eines von Müllers Lieblingsthemen und schafft es im Refrain zugleich, sich so spielerisch wie skandierend gegen das medial multiplizierte Aggressionssoziologengerede von der Frau als dem besseren Menschen zur Wehr zu setzen.

Mit »Heimatmusik«, dessen krachiger Industrial Beat ein wenig an Swans erinnert, legt Müller die protofaschistische Struktur deutscher Volksmusik offen, der einzigen Musik, die sich ihm nicht erschließe. Sie fasziniere ihn und stoße ihn zugleich ab. »Ich gucke das tatsächlich und bin einfach baff. So ein großer Markt mit so gruseliger Musik, welche ja Schönheit vermitteln will. Nur kommt für mich das genaue Gegenteil rüber: totaler Hass und Zersetzung und Brutalität.« Ganz nebenbei schafft es Müller in diesem Stück auch, ein grundlegendes Dilemma der Identitätsbildung zu skizzieren: Gruppenidentitäten – und sei es die eines Liebespaars – werden durch Ausschlüsse hergestellt und produzieren so per se bedrohliche Dritte. Ohne Feinde keine Identität. Ganz schön deprimierend und ganz schön deep für Pop.

Es ist zum einen Müllers grundlegende Nachdenklichkeit, die uns bisher Protestsongs aus seiner Feder erspart hat. Denn die Anklage der anderen funktioniert nur, solange man sich selbst für moralisch überlegen hält. Zum anderen ist es Müllers Ferne zum protestantischen Kostverächtertum, die ihn vor den Abgründen des unsexy Politrock bewahrt: »Diese ganzen Leute, die sich da so klar positionieren: ›Das ist gut, das ist böse, das darf man nicht machen. Man darf nicht bei McDonald's Pommes essen. Da unterstützt du ja dieses ganze Schweinesystem.‹ Weißt du, und wenn ich da aber Bock auf die Scheißpommes habe, ich mein, da geht doch nicht die Welt von unter. Das Leben ist zu kurz und zu blödsinnig, um immer diese Grundsätze zu befolgen. Ich kann gucken, dass ich nicht die Leute in meiner direkten Umwelt wie Scheiße behandle, und selbst das fällt ja schon vielen sichtlich schwer.«

**Max Müller** *»Die Nostalgie ist auch nicht mehr das was sie früher einmal war« (Angelika Köhlermann / Broken Silence) bereits erschienen*



# KILLA KELA
# IM MITTELPUNKT BLEIBEN

***Ein britisches Riesenmaul will hoch hinaus: Lee Potter alias Killa Kela findet, dass die Kunstform des Beatboxings schon zu lange vor sich hin dümpelt. Er will das fünfte Element der Hiphop-Kultur zurück in die Stadien der Welt führen. Also ploppt und schnauft und schnalzt er drauflos, dass es nur so schnappt. Kate Nash, Dizzee Rascal und Pharrell Williams hat er so schon für sich gewonnen.***

**TEXT:** DAVIDE BORTOT **FOTO:** KAI VON RABENAU

Vier Alben, Auftritte mit Snoop Dogg und Prince, zwischendurch sogar ein kleiner Spaziergang durch den grellbunten britischen Blätterwald, Hand in Hand mit Patsy Kensit: Gemessen an den Standards einer ewigen Randsportart des Musikbusiness, nimmt sich die Lebensgeschichte von Killa Kela reichlich spektakulär aus. Lee Potter aus Billinghurst, West Sussex, ist der beste Beatboxer der Welt. Sagt die Fachpresse. Sagt Pharrell. Und sagt er selbst. »Was ich mir in den letzten zehn Jahren aufgebaut habe, hat sonst niemand geschafft.«

Tatsächlich ist Kela, Sohn eines Schlagzeugers, weit mehr als nur ein Vokalakrobat. Er ist ein Bühnenchamäleon, das mit Hingabe seine Rolle als Outcast im Land der Hoodies und hängenden Hosen zelebriert – und live eine hinreißende Mischung aus Geezer und alles plättender Entertainmentmaschine gibt. Ein unbescheidener Typ mit einem Musikgeschmack zwischen New Yorker Rap, Guns'n'Roses und all den wundervollen Dingen, die das London der frühen neunziger Jahre für einen Heranwachsenden mit gesundem Testosteronhaushalt bereithielt. Und nicht zuletzt der aktuelle Monopolist eines Genres, das zumindest in der öffentlichen Wahrnehmung des Hiphop-Mutterlandes USA schon vor zwanzig Jahren Konkurs anmelden musste. Damals hießen die Heroen des Beatboxings Doug E. Fresh, Fat Boys, Biz Markie. Kela hörte sie Jahre später im Wohnzimmer seiner Eltern und dachte sich: Das kann ich besser. Also schnalzte er los. Rapper gab es ohnehin schon zu viele, für Graffiti fehlte ihm die Wut, für eine DJ-Karriere das Startkapital. Sagt er: »Weißt du, ich bin mit Max Headroom und dessen Computerstimme aufgewachsen. Und bei ›Police Academy‹ gab es diesen Cop, der täuschend echt Geräusche nachahmen konnte. Auch die ernsthafte Seite des Ganzen hat mich immer fasziniert, die polnische Jazz- und Scat-Vokalistin Ursula Dudziak zum Beispiel. Also fing ich an, auf den Soundchecks irgendwelcher Konzerte abzuhängen, und wann immer sich die Möglichkeit bot, sprang ich auf die Bühne und schnappte mir das Mikro.«

Heute gibt Kela eigene Konzerte, und er wird immer dann angerufen, wenn irgendwo ein bisschen Spektakel mit subkultureller Kante benötigt wird. Als er sich etwa an einem lauen Aprilabend kurz vor Mitternacht in einem Berliner Businesshotel zum Interview einfindet, kommt er gerade aus Nottingham, wo er für den Fernsehsender Channel 4 in einer Episode der britischen Erfolgsserie »Skins« mitgespielt hat. Nach dem Gespräch soll er ein spontanes Showcase in einem Hiphop-Schuppen in Friedrichshain hinlegen. Am nächsten Tag geht's zu einer Late-Night-Show nach Istanbul. Kela ist müde, das Reisen nervt ihn eher, doch er ist gefragt, und das ist seine Bestätigung. Woran sollte er sich auch sonst messen, wo doch Konkurrenz weit und breit nicht in Sicht ist? An dem ehemaligen Roots-Mitglied Rahzel, der seit Jahren mit ein und demselben Trick – Beat und Gesang im vorgeblich gleichen Atemzug – über europäische Hiphop-Festivals tingelt? »Wohl kaum! Ich dachte immer, der wäre in Amerika der große Mann. Aber den kennt dort keine Sau.« Kela träumt stattdessen: »Aber einen Auftritt bei der Eröffnungsfeier bei den Olympischen Spielen 2012 würde ich schon mitnehmen«.

Nicht alles, was er in seiner gut zehnjährigen Karriere angepackt hat, ist ihm allerdings gelungen. Seine neue CD »Ontourvandamage« etwa, eine Art Live-Mixtape, das die unfassbare Energie von Kelas Bühnenauftritten fürs Wohnzimmer konservieren soll und Gastbeiträge von Roots Manuva, Dizzee Rascal und Plan B enthält, ist, wohlwollend ausgedrückt, eine arge Spezialistensause, wie sie eben oft dabei herauskommt, wenn sich Beatboxer, Turntablisten oder Freestyle-MCs am Albumformat versuchen. Sein 2005er-Album »Elocution« aber war eine gute Platte, mit raffinierten Ideen und tollen Popsongs wie »Rave Of The Future«, in dem er zu verzögerten Snares die Apokalypse in den Superclub verlegte. Nur wollten das Album damals weit weniger Menschen hören, als sich sein Label Sony BMG ausgerechnet hatte.

Schon längst arbeitet er an einem weiteren Album, Gastbeiträge kommen diesmal von Kate Nash, Clipz, dem angesagten Chicagoer Rap-Duo The Cool Kids und seiner eigenen Spitkingdom-Crew, der neuerdings auch Franz Ferdinands Live-Drummer Andy Knowles angehört. Doch achtet Kella genauestens darauf, dass er selbst in diesem Spiel immer im Mittelpunkt bleibt. Er müsse niemandem mehr etwas beweisen, sagt er. Und meint damit: Ich will es aber trotzdem. Zum Beispiel, dass man als Vokalkünstler auf Eins einsteigen kann (»Bobby McFerrin war immerhin auf Platz zwei«). Und dass man mit komischen Geräuschen aus dem Mund ganze Stadien füllen kann.

Als Kela wenig später im Cassiopeia eintrifft, ist die Tanzfläche gähnend leer, sein Monopol scheint hier noch nicht viel wert zu sein. Berlin bereitet sich auf ein langes Wochenende vor oder tut sonst etwas, in dem britische Beatboxbuben ganz eindeutig nicht vorkommen. Der Überraschungsauftritt wird nach kurzer Begehung des Clubs gestrichen, Killa Kela wirft gelangweilt Kieselsteine gegen eine Mauer auf dem Gelände. Kein Grund, deswegen schlechte Laune zu bekommen: Er hat Größeres vor.

**Killa Kela** *»Ontourvandamage« (Spitkingdom / RTD) bereits erschienen*

# THE CHAP

**TEXT:** KONRAD FEUERSTEIN **FOTO:** ALEX TREBUS

***Multitasking in London: Johannes von Weizsäcker, Großneffe des deutschen Ex-Bundespräsidenten, präsentiert mit seinen Kollegen von The Chap ein meta-slickes Pop-Patchwork namens »Mega Breakfast«.***

Bei The Chap aus London hat man es keineswegs mit Praktikanten zu tun. Diese Band spielt zwar Musik, die klingt wie harmolodisch-doppelzwirnvermuffter Britpop im Rohbau, wie jeweils zwei halbe Songs gleichzeitig (einer davon rückwärts) oder wie unfertige Stadionhymnen. The Chap sind aber tatsächlich recht vernünftige Erwachsene, die im ›richtigen‹ Berufsleben nicht Musiker sind, sondern jeder für sich einer Vielzahl von Tagelöhnerjobs nachgehen: »Unterricht in Moderner Komposition, Marktforschungsinterviews, Tourmanagement, Musiktherapie, Musikjournalismus, Java-Script-Programmierung, Jinglekomposition, Klavierunterricht und Cocktails mixen«.

Allerhand Multitasking-Schufterei für gerade mal viereinhalb Mitglieder aus ungefähr ebenso vielen Herkunftsländern: Johannes von Weizsäcker singt, spielt Gitarre und ist ein Enkel des Physikers Carl Friedrich von Weizsäcker, somit Großneffe des ehemaligen deutschen Bundespräsidenten. Selbst wenn er auf der Bühne die filigranen Kompositionen des neuen The-Chap-Albums »Mega Breakfast« in deutlich rockigeren Versionen runterschrabbelt, kann er einen Rest blaublütiger Noblesse nie ganz verleugnen. Die anderen Mitglieder heißen Keith Duncan (Schlagzeug), Clare Hope (Keyboarderin, derzeit in Schwangerschaftsurlaub) und Berit Immig (Schwangerschaftsvertretung). Panos Ghikas aus Griechenland gehört ebenfalls dazu, er spielt Bass, Cello, Violine, und ist Vater des Kindes. Drummer Keith sieht aus wie die Muppet-Schlagzeugerpuppe und grimassiert beim Spielen gern, Panos Ghikas besticht mit seinem trockenen Humor. Zum Beispiel erklärt er die Genese des Bandnamens The Chap so: »Als ich eine Ausgabe dieses altmodischen Gentleman-Magazins namens The Chap mit einem Artikel über ›Die Semiotik des Einlaufs‹ sah, musste ich es sofort kaufen.«

»Mega Breakfast«, das dritte Album von The Chap seit 2001, ist konsequent als ›Die Poppige Platte‹ angelegt – nach den indielärmig-verschmitzten Vorgängern »The Horse« und »Ham«. Klar, dass ›poppig‹ hier aber nur heißen kann: meta-slick und fake-verbindlich. Die Platte enthält ein beiläufiges Patchwork aus raffiniert gegeneinander verschobenen Stilzitaten, von denen sich eines im anderen spiegelt, bis niemand mehr weiß, ob der Wesenskern von The Chap in edler Artschool-Arroganz, in angesoultem Streicher-Gekratze, in den leerlaufenden letzten Resten von Noiserock oder doch eher in sekundenweise aufblitzender, verstrahlter Melodieseligkeit liegt. Dennoch ziehen The Chap alle an einem Strang. Es sind eben genau die Räume dazwischen, um die es ihnen geht. Willkommen in der Abteilung ›Unterbeachtet und Spaß dabei‹.

Man muss sich The Chap als zufriedene Desillusionierte vorstellen: sich in vollem Bewusstsein zwischen sämtliche Vermarktungsstühle setzen und doch auch ein bisschen davon träumen, dass dabei vielleicht mal ein richtiger Hit rumkommt. »Es gibt ein schönes Zitat vom Chef des englischen Senders Radio 2«, erzählt Keith Duncan sogar ein bisschen stolz: »Er sagte uns, er halte das Stück ›Fun And Interesting‹ von unserem neuen Album für einen der ›unglaublich perfektesten Songs‹, die er je gehört habe. Im Radio spielen wollte er ihn aber trotzdem nicht. Er meinte: ›Keine Chance, ich hänge zu sehr an meinem Job.‹«

**The Chap** *»Mega Breakfast«*
*(Lo Recordings / K7 / Alive) bereits erschienen*

NOW ist ein eingetragenes, unter Lizenz genutztes Warenzeichen der EMI Group.

vodafone

# Music Unlimited Cologne Festival 7. – 10. August 2008

Tickets unter www.vodafone.de/festival, an allen Vorverkaufsstellen oder unter 01805-57 00 00*

Make the most of now.

## GENTLEMAN & The Far East Band

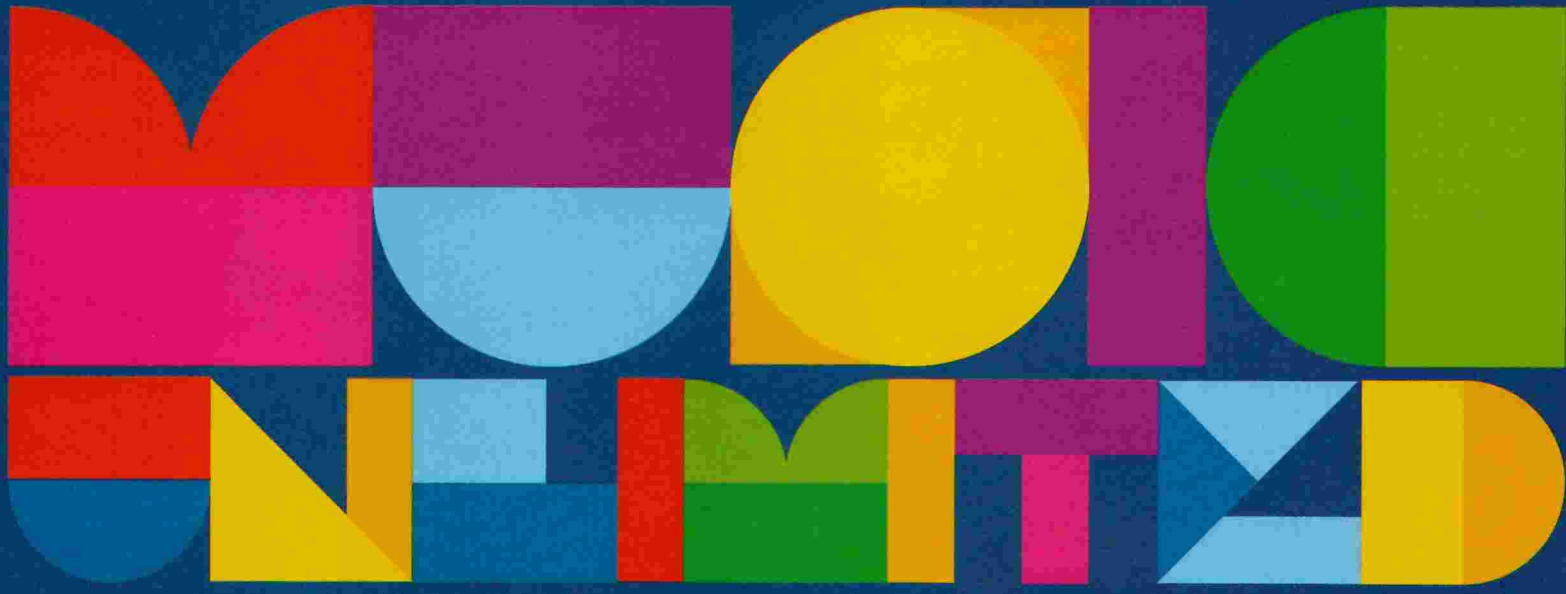
## + Special Guests • MASSIVE ATTACK

## DIZZEE RASCAL • BUSY P. • BOOKA SHADE

## EBONY BONES • MATTHEW HERBERT

## RAZ OHARA & The Odd Orchestra • M.A.N.D.Y.

GUNS N BOMBS • and more – aktuelles Line-up unter: www.vodafone.de/festival



*0,14 €/Min., Mobilfunkpreise können abweichen.

# HEAVEN AND / JASMINA MASCHINA / PEDAL

# RAUSCHEN ALS KOLLEKTIVE ANTWORT AUF EINSTIGE REINHEIT

***Musizierende Exilaustralier in Berlin: In den achtziger Jahren gab es sie schon einmal, damals allerdings noch im Westen der Stadt. Nick Cave, Mick Harvey und Simon Bonney zogen durch Schöneberg, ihr Sound war ein Abarbeiten an Punk. Heute leben die Australier im Osten der Stadt. Und auch sonst verbindet sie recht wenig mit ihren Vorgängern – zumindest, was die Musik angeht. In Bands wie Heaven And, Jasmina Maschina oder Pedal frönen sie einer freien Avantgarde des Schnarrens, Scharrens und Brummens. Selbst C-Dur-Akkorde werden da zu reinem Krach.***

**TEXT:** MARKUS SCHNEIDER **FOTOS:** HEIKO LASCHITZKI

Unwillkürlich neigt man dazu, hinter Musik, die einen Klangnebel hinter sich herzieht, die sich in einem Klangnebel verbirgt oder aus einem solchen hervorgeht, schrecklich komplizierte Ideen zu vermuten. Als läge in Nebeln aus Fiepen, Scheppern, Dröhnen, Schnarren, Scharren und Brummen zwangsläufig eine Theorie verborgen. Angesichts übereinstimmender Geräusche könnte man aktuell also bei Heaven And, Jasmina Maschina und Pedal schwer Theoretisches vermuten – drei Projekten, die soeben Alben auf dem einschlägig bekannten Label Staubgold veröffentlicht haben. Und die zudem die anregende Gemeinsamkeit haben, wesentlich von Exilaustraliern in Berlin betrieben zu werden.

Zwar klingen die Projekte recht unterschiedlich, ihre verbindende Herangehensweise an die Musik aber ist in allen drei Fällen ähnlich ›minimalistisch‹ und ›grundsätzlich auflösend‹. Tony Buck, der Drummer von Heaven And, outet sich als Praktiker, wenn er wie eine Windmaschine den Nebel lichtet: »Der Initiator des Projekts war Georg Zeitblom, der brauchte Musik für ein Hörspiel. Wir haben uns also im Studio getroffen und stundenlang improvisiert. Statt der benötigten halben Stunde Hörspiel hatten wir am Ende über sieben Stunden Musik zusammen. Und weil es so super geklappt hatte, meinte Georg, man könne das ja wiederholen.«

Entstanden sind auf diese Weise neun überaus schön fiepende, scheppernde, dröhnende Tracks. Sie bilden das Album »Sweeter As The Years Roll By«, das Debüt von Heaven And. Die Beteiligten – neben Tony Buck und Zeitblom noch der deutsche Elektroniker Martin Siewert und der australische Perkussionist Steve Heather sowie auf zwei Tracks Alexander Hacke von den Einstürzenden Neubauten als knödelnder Baritontragöde – arbeiten vorwiegend im Bereich komponierter oder improvisierter avantgardistischer Musik, sie verwirklichen Klanginstallationen, crossovern zwischendurch zum Hörspiel, in den Film oder ins Theater und betreiben neben Soloausflügen auch noch diverse Bands. Tony Buck etwa trommelt vor allem seit gut zwanzig Jahren als Drittel von The Necks, den australischen Improv-Legenden zwischen Jazz, Ambient und Minimalismus. Außerdem besetzt der Sechsundvierzigjährige die Position des derzeit dienstältesten musizierenden Exilaustraliers in Berlin – was sich unter anderem darin zeigt, dass er zumindest indirekt auch mit den anderen beiden australisch besetzten aktuellen Staubgold-Projekten zu tun hat.

Etwa mit Jasmina Maschina. Hinter diesem Bandnamen verbirgt sich Jasmine Guffond, die 1997 in Sydney mit Torben Tilly das elektronische Loop- und Droneduo Minit gründete. Seit vier Jahren leben Tilly und Guffond in Berlin. Tony Buck kennt die beiden noch aus Australien, er begleitete sie auch schon mal bei Minit und saß im April beim Berliner Releasekonzert für »The Demolition Series«, das Debüt von Jasmina Maschina, an den Drums.

Auch mit Pedal ist Tony Buck freundschaftlich verbunden. Pedal sind der australische Konzertpianist Simon James Phillips und der gebürtige Neuseeländer Chris Abrahams, der bei den Necks seit Bandgründung Pianist und somit Bandpartner von Tony Buck ist. Er lebt zwar nicht in Berlin, schaut aber öfter vorbei. Die improvisierten Minimalismen Pedals – an Terry Riley und Steve Reich geschulte kreiselnde Pianofiguren – würden sich auch im ECM-Katalog gut machen, sie fügen sich aber durchaus auch in die fransigen Ränder des Staubgold-Repertoires, das ja so verschiedene Bands und Künstler wie Ekkehard Ehlers, die No-Neck Blues Band oder das Kammerflimmer Kollektief beheimatet.

Keiner der Australier sieht sich übrigens in einer Linie mit den Über-Vorgängern aus den Achtzigern – den australischen Wahlberlinern um Nick Cave And The Bad Seeds oder Simon Bonneys Crime And The City Solution. Sie wohnen auch nicht wie die Erstgeborenen seinerzeit im achtgrauen Westberlin, sondern im multibunten Prenzlauer Berg. »Es gibt defi-

nitiv Dinge«, erklärt Tony Buck, »die man in Berlin als Musiker tun kann, die in Australien undenkbar wären. Vor allem kann man hier von improvisierter Musik leben. In Australien ist die Szene dafür viel zu klein. In Berlin hingegen bin ich Teil einer großartigen Szene von Leuten, die irgendwie situative, kreative neue Musik spielen – Leute wie Alex von Schlippenbach, der sich am Freejazz orientiert, oder Kletka Red, eine Band, die noisebeeinflusst arbeitet, oder die Akteure der Berliner Schule minimalistischer Reduktion: der Trompeter Axel Dörner und der eigenwillige, hochverdichtende Gitarrist Olaf Rupp.«

Jasmine Guffond schätzt die Musik von Tony Buck und Chris Abrahams und sie freut sich, dass man sich in Berlin auch mal trifft, um über Musik zu sprechen. Ihre eigene Arbeit sieht sie aber, zumindest ästhetisch, nicht in einem speziellen Zusammenhang – weder mit ihrer Herkunft noch mit dem Ort, an dem sie lebt. »Es gibt einige Dinge, die ich in Berlin besser tun kann als in Australien, aber das war keine Motivation für den Gang ins freiwillige Exil«, betont sie. »Ich wollte einfach in Europa leben – und Berlin ist sehr zugänglich, es lebt sich hier recht einfach. Ich bin durchaus auch hierhergekommen, um Deutsch zu lernen.«

Abgesehen vom Schnarren, Scharren und Brummen scheint es beim ersten Hören tatsächlich nicht viel Verbindendes in der Musik der drei Staubgold-Acts zu geben: Jasmina Maschinas sacht körperloser Folk wirkt weit entfernt von den spieluhrartigen, mit zwei Konzertflügeln erzeugten Variationen von Pedal. Und sie ist auch nicht viel näher am spannungsreichen, nostalgischen Sound von Heaven And nach Vorbild des elektrischen Miles Davis und seines Schnittmeisters, dem im Februar verstorbenen Teo Macero. Jasmine Guffond scheint eher dem reduktionistischen Songwriting Leonard Cohens nahezustehen als etwa den LaMonte-Young-Drones, die bei ihrem anderen Projekt Minit anklingen. Doch verschwinden ihre Songstrukturen gern hinter sanften Störungen, lösen sich auf in Texturen aus gleichwertig nebeneinander rauschenden akustischen Instrumenten – Gitarre, Melodika, Piano –, über welche Gesangsstimmen eher treiben, als dass sie sich physisch darin behaupteten. »Mich zieht die Reinheit und Kraft von guten Songs an, aber wie bei Minit interessiert mich dabei schon, wie man die Songstrukturen erweitern oder dekonstruieren kann«, sagt Guffond.

Auch wenn sich die Auflösungstendenzen und das Verwischen von Regeln und Musik bei Pedal, Jasmina Maschina und Heaven And nicht aufs Exil in Berlin schieben lassen: Vielleicht passt diese Art Musik einfach gut in diese Stadt, die sich noch immer stärker und schneller verändert als die meisten anderen Metropolen dieser Welt. Vielleicht findet man auch nur Gemeinsames, weil man die Projekte eben als Staubgold-Acts wahrnimmt und naheliegenderweise miteinander vergleicht – als Visitenkarten eines Labels, das mit seiner idiosynkratischen Klangpolitik nur wenige Grenzen kennt und dieses Jahr sein zehnjähriges Jubiläum feiert. Das ordnende Prinzip, so sieht es zumindest Jasmine Guffond, ist einzig der breit gestreute Geschmack von Labelgründer Markus Detmer, den ebenfalls ein starkes Interesse an den zeitgemäßen Ideen des Vernebelns, Verrauschens und Verschleierns prägt. Ein diskretes Interesse für Nichtidentisches und für akustische Instrumente kommt da zum Tragen, ohne die elektronischen Techniken und Methoden unserer Zeit zu widerrufen.

»Das derzeitige Grundrauschen in der Musik«, findet Tony Buck, »das zusammen mit den DIY-Ansätzen zurückkommt, sehe ich als Zeitgeist – eine Reaktion auf die Sauberkeit und Klarheit des Digitalen seit den Achtzigern.« Nur folgen daraus nicht notwendigerweise Verzicht auf Elektronik, ein plakativ widerborstiger Sound oder eine altgediente Freejazz-Expressivität – wie zum Beispiel die endlos ausgespielten, sanft variierten und fast süßen Pianoschlaufen Pedals unterstreichen. »Für Pedal«, sagt Chris Abrahams, »stellt ein C-Dur-Akkord reinen Krach dar. Mein Ansatz ließe sich so beschreiben, dass ich in diesem Krach noch mehr Krach finden will. Ich kümmere mich nicht um das kulturelle Gepäck eines herkömmlichen Klaviersounds, sondern beschäftige mich lieber mit dem Klang selbst. Es geht darum, ein Noise-Ergebnis zu finden, das aus einem konventionellen Instrument kommt, das auf konventionelle Weise gespielt wird.« Auch Tony Buck, der wie seine Mitstreiter von Heaven And keine Berührungsängste gegenüber pelzigen Elektronik-Feedbacks, japanischem Sinuskurvenlärm und Freejazz kennt, findet, dass »das Dissonante viel von der Spannung verloren hat, die es im funktionsharmonischen Kontext früher hatte. Weshalb sich viele Improv-Musiker mittlerweile wieder dem konsonanten Klang zuwenden. Ich sehe etwa in einem C-Dur-Akkord heute eine aufregende, reine Schönheit.«

Eine nette dialektische Wendung. Und zugleich eine ganz beiläufig ausgesprochene Warnung davor, Schlichtheit zu unterstellen, wenn der Nebel luzide wird, das Komplexe nicht mehr so laut schreit, die Theorie durch Abwesenheit glänzt.

**Heaven And** *»Sweeter As The Years Roll By«*
*(Staubgold / Indigo)*
**Jasmina Maschina** *»The Demolition Series«*
*(Staubgold / Indigo)*
**Pedal** *»Pedal« (Staubgold / Indigo)*
*alle bereits erschienen*

# SPEX CD #79

01 *Exklusiv:*
Killa Kela »Killa Kela Exclusive« 0:15 (Spitkingdom / RTD)

02 Blaktroniks »Noon (Blaktroniks & Gudrun Gut – Dub)« 3:53 (Rubaiyat / Groove Attack)

03 Leila feat. Luca Santucci »Ur Train« 2:33 (Warp / RTD)

04 Woog Riots »People Working With Computers« 2:44 (What's So Funny About / Indigo)

05 Kaki King »Pull Me Out Alive« 3:41 (Cooking Vinyl / Indigo)

06 *Exklusiv:*
Munk with Asia Argento »Live Fast! Die Old! (The Amazing Clay Remix)« 4:49 (Gomma / Groove Attack)

07 Tetine »I Go To The Doctor« 1:31 (Soul Jazz / Indigo)

08 Die Türen » Eier (Sunny Side Up-Mix von Michael)« 4:38 (Staatsakt / Indigo)

09 Wild Beasts »His Grinning Skull« 4:28 (Domino / Indigo)

10 Eugene McGuinness »A Girl Whom My Eyes Shine For But My Shoes Run From« 4:34 (Double Six / Indigo)

11 John Matthias »Viper's Next« 4:04 (Counter Records / RTD)

12 El Perro Del Mar »Glory To The World« 2:45 (Memphis Industries / Cooperative Music / Universal)

13 *Exklusiv:*
Jasmina Maschina »Story« 3:09 (Staubgold / Indigo)

14 Joan As Police Woman »To Be Loved« 2:59 (PIAS Recordings / RTD)

15 Bonnie »Prince« Billy »I'll Be Glad« 2:35 (Domino / Indigo)

16 Flying Lotus »GNG BNG« 3:38 (Warp / RTD)

17 Pivot »Didn't I Furious« 3:29 (Warp / RTD)

18 James Din A4 » Er hatte ihr keinen Trip gegeben, ihr aber bedeutet dass er sie heiraten will« 5:37 (Pingipung / Kompakt / a-musik)

19 No Age »Eraser« 2:35 (Sub Pop Records / Cargo)

20 The Owl Service »Child Ballad No. 49 (Or The Rolling Of The Stones)« 2:59 (Southern Records / Soulfood).

Zusammenstellung: Martin Hossbach Illustration: Mario Koell Infos zu den Künstlern und Tracks: www.spex.de/cd.html

spex

# VORSPIEL FÜR: *TRICKY*

# »Das ist nicht meine Welt …«

***All eyes on Bristol: Nachdem Portishead mit einem faszinierenden neuen Album in die Charts zurückgekehrt sind, zieht nun Tricky, Mitte der Neunziger ebenfalls Protagonist des sogenannten Triphop, nach. Der vor vierzig Jahren als Adrian Thaws geborene Engländer, den man nach wie vor mit der Stadt am Avon verbindet, obwohl er längst in L.A. residiert, zeigt auf »Knowle West Boy«, dass er nichts an Aggressivität verloren hat. Er cuttet ein eklektisches Album zusammen, das vor Ideen nur so sprudelt. Das »Vorspiel« für ihn gerät entsprechend: Jazz, Hiphop und Mafiamusik – der Sound harter Typen.***

**INTERVIEW:** MAX DAX **MUSIKAUSWAHL:** MAX DAX UND MARTIN HOSSBACH **FOTOS:** FLORA HANITIJO

## Billie Holiday

»Strange Fruit«

*(aus der Compilation »Billie Holiday – Strange Fruit«, Jazz World, 2004)*

Fangt ihr euer Vorspiel immer mit dem größten Hit an?

Passt dir das nicht?

»Strange Fruit« ist ein Jahrhundertsong! Er ist eng mit meinem Leben verwoben. Ungelogen: Jedes Mal, wenn ich Billie Holiday diesen Song singen höre, durchläuft es mich eiskalt. »Strange Fruit« war der Lieblingssong meiner Großmutter. Sie hat ihn immer wieder gehört, und da ich als kleiner Junge sehr viel Zeit bei ihr in Bristol verbrachte, kenne ich ihn in- und auswendig. Diese gespenstischen Zeilen gehen mir nicht aus dem Kopf: »Pastoral scene of the gallant south / The bulging eyes and the twisted mouth / Scent of magnolia sweet and fresh / And the sudden smell of burning flesh« … Die Zeilen sind so plastisch, so sinnlich, man meint zu sehen und zu riechen, aber was man da zu sehen und zu riechen bekommt…

…sind schwarze Opfer eines rassistischen Lynchmordes, aufgehängt an den Ästen eines Magnolienbaums.

Dieser Song ist der Süden. Der Süden der USA ist undenkbar ohne »Strange Fruit«. Ausgerechnet mir hat man 2001 angeboten, den Song für Verve zu remixen. Ich flog nach New Orleans, wo ich zum ersten Mal Billie Holidays Stimme auf einer eigenen Spur, losgelöst von der Musik, hörte. Verdammt, das war unheimlich! Ich hatte das Gefühl, es spukt in dem Raum! Ich kann mir nicht vorstellen, wie man diese Zeit als Schwarzer in den USA überleben konnte. Billie Holiday sang diesen Song in Theatern und in Supper Clubs – sie war der Star, aber sie musste das Haus immer durch den Hinterausgang für Schwarze verlassen.

Der legendäre Produzent Ahmet Ertegün bezeichnete »Strange Fruit« einmal als »Kriegserklärung«, als »Beginn der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung«.

Das war mir natürlich nicht klar, als ich »Strange Fruit« mit vier oder fünf Jahren zum ersten Mal hörte. Worum es in dem Song ging, wurde mir erst als junger Mann bewusst. Immer wenn ich »Strange Fruit« live spiele, fühle ich mich anschließend leer, gar nicht befriedigt, eher traurig. Und zugleich spüre ich ein Gefühl der Hoffnung. Wir sind schließlich weit gekommen seit 1939, als Billie Holiday den Song zum ersten Mal sang. Gehe ich zu weit, wenn ich sage, dass dieser Song die Welt zum Guten verändert hat?

## Beenie Man

»Dancehall Queen«

*(aus dem Album »Dancehall Queen [OST]«, Island, 1999)*

Das ist Beenie Man. Der König von Jamaika! Das ist Clubmusik, wie sie sein muss. Einer der besten Dancehall-Ragga-Tracks, der je aufgenommen wurde. Dazu möchte ich mich bewegen. »Dancehall Queen« ist upbeat und aggressiv. Wenn ich guten Ragga höre, möchte ich einfach nur auf und ab springen. Das ist körperliche Musik, zu der man einfach tanzen muss.

Der Reggae-DJ David Rodigan sagt in dieser Ausgabe von Spex, dass die Riddims, auf denen Dancehall, Ragga und so viele andere Reggae-Upgrades basieren, eine Art karibischer House seien: eine monotone, beatfixierte Musik, zu der man stundenlang tanzen kann.

Ganz genau. Das ist die Definition von Clubmusik. Die Songstrukturen sind in dieser Musik aufgelöst. Clubmusik muss sich nicht um die Dinge scheren, um die sich Songwriter kümmern müssen: Es gibt keine Verse und Strophen mehr, nur den langen, beständigen Flow, kontrapunktiert durch Breaks. Eine freie Form der Musik. Manchmal hat man im Dancehall einen harten, schnellen Beat – und vier Typen unterhalten sich über diesen Beat. Mein Vater ist Jamaikaner. Ich bin mehrfach in Kingston auf solchen Dancehall Sound Clashes gewesen. Das sind echt harte Veranstaltungen: Da werden dicke Kracher zur Musik in die Luft geworfen, und ich habe es erlebt, dass Leute Schüsse in die Luft abgegeben haben. Die Leute sind total durchgedreht auf diesen Events. Es herrschte die Art von Partyvibe, der nur dann entsteht, wenn wirklich alle Anwesenden tanzen – und

nicht, wie in Europa so oft, die Hälfte den Tanzenden bloß zuschaut. Ein körperliches Erlebnis. Im Gegensatz zu Ragga lässt mich aber Dubstep zum Beispiel völlig kalt. Diese Musik ist mir zu langsam.

Warum hast du selbst nie Ragga aufgenommen? Das würde man doch hören wollen.

Ich kann keine Clubmusik. Ich wüsste gar nicht, wo ich anfangen soll. Ich kann meine Musik machen, die ist vielschichtig und eklektisch, aber ich kann nicht repetitive Musik programmieren. Man darf nicht unterschätzen, dass die Tücke bei diesen Tracks im Detail liegt: Clubmusik ist Tüftlermusik. Ich bin kein Tüftler. Mich würde die Beschäftigung damit vermutlich sehr schnell viel zu nervös machen.

## Product Of The Environment

»›Mad‹ Frankie Fraser«

*(aus dem Album: »Product Of The Environment«, Durban Poison, 1999)*

Das kenne ich natürlich auch. Ich habe es produziert, es ist auf meinem Label erschienen. Die Platte bedeutet mir was.

Auf diesem bemerkenswerten Album beziehst du Partei für eine ältere Generation von Verbrechern, die das Nachkriegsengland geprägt haben. Geradezu altmodisch muten die Geschichten an, die Typen wie Bernie Lee, Tony Lambrianou, Freddy Foreman oder Tony Guest erzählen. Du und dein damaliger Keyboarder Gareth Bowen habt deren Geschichten aufgezeichnet und mit Beats unterlegt.

Zwei meiner Onkels waren Gangster. Einer von denen hat mir immer Geschichten erzählt, wie es war, als er Überfälle machte, wie er Leute verprügelte, vor der Polizei fliehen musste, geschnappt wurde, Jahre im Knast verbrachte und so weiter. Ich bat ihn, mir seine Geschichten auf eine Bandmaschine zu sprechen, weil ich eine Zeit lang von der Idee besessen war, ein Theaterstück über ihn zu schreiben. Natürlich wollte ich auch die Musik für dieses Stück schreiben, und so dachte ich irgendwann die Musik und die Geschichten dieser älteren Herren zusammen. Die Idee zu dem Album entstand, als ich den Beschluss fasste, ganz viele dieser Gangster persönlich aufzusuchen – und mit jedem von ihnen ein solches Gespräch aufzuzeichnen.

»›Mad‹ Frankie Fraser« ist der letzte Track des Albums – und zugleich der im wahrsten Sinne des Wortes wahnsinnigste.

Der Mann hat ein dermaßen krankes Leben hinter sich, dass er sogar ein Buch darüber geschrieben hat. In dem Track spricht er: »I've served forty-two years in prison. There are many forms of punishment if you broke the prison rules: Solitary confinement, bread and water, cuts of remission – I experienced every one of them.« Mir gehen solche Zeilen nahe. Ich bin in Gesellschaft von Typen wie Frankie Fraser aufgewachsen. Wenn einer von denen eingebuchtet wurde, empfanden wir das nicht als Befreiung, sondern als Verlust. Ein Onkel von mir war dreizehn Jahre im Knast, ein anderer fünfzehn. Einige Mitglieder meiner Familie waren Mitglieder organisierter Banden. Sie waren Saalschützer, Türsteher – mit allem, was dazugehört. Da, wo ich herkomme, arbeiten die Leute hart, aber es gibt auch eine große Arbeitslosigkeit und eine große Bereitschaft, kriminell zu werden.

## Salvatore Macheda

»I cunfirenti«

*(aus dem Album: »Il canto di malavita – la musica della mafia«, PIAS, 2000)*

Das kenne ich doch irgendwo her – it rings a bell. Sag' schon.

Das ist ein kalabrischer Sänger, der – wie viele andere auch – in den Sechzigern und Siebzigern Lieder der 'Ndrangheta, der kalabrischen Mafia, eingesungen hat.

Ich erinnere mich. Jemand hat mir diese Platte mal geschenkt. Das gehört zum Schönsten, wenn man als Musiker herumkommt: Man trifft immer wieder auf Leute, die mitdenken und einem Dinge schenken, von denen sie meinen, dass sie einem gefallen könnten. Das war der Fall bei diesen Mafialiedern. Aber um ehrlich zu sein: Italienische Folklore ist eigentlich nicht meine Musik. Die Mafia interessiert mich hingegen sehr. Wie gehen diese Leute miteinander um? Sind sie freundlich zueinander? Sind die Killer gute Familienväter? Kochen sie sich wirklich immer so gutes Essen, wie es immer heißt? Worum geht es in dem Song?

In dem Lied geht es um Verräter und darum, was mit ihnen geschieht. In einer Zeile heißt es: »Wieviele junge Leben sie ruiniert haben / Kronzeugen für einen Teller Pasta! / Sie haben sich nicht darum geschert, was sie anrichten / Es gibt zu viele, die noch leben, und erst wenige sind bereits tot.«

Das ist eine harte Gesellschaft. Gangster zu sein bedeutet, sich einem Lebensstil und einem Kodex der Ehre zu verpflichten – da gibt es keinen Deutungsspielraum. Du bist Gangster oder du bist es nicht. Der Hauptgrund, warum so viele Leute Gangster werden wollen, sind diese Regeln der Ehre. Die gibt es in der anderen Welt nämlich nicht, die fehlen den Menschen. Menschen zu verurteilen, die einem anderen Lebensstil nachgehen als man selbst, ist der größte Fehler, den man als Außenstehender machen kann.

Ist deine Familie stolz auf dich, dass du als Musiker hast Karriere machen können, dass du kein Gangster geworden bist?

Ich habe keinen blassen Schimmer. Ich rede nicht mit meinem Vater. Ich sehe ihn so gut wie nie. Keine Ahnung, was er über mich denkt.

## Mark Stewart & The Maffia

»This Is Stranger Than Love (Dub)«

*(aus dem Album: »Mark Stewart«, Mute, 1987)*

Kenne ich. Aber es macht nicht Klick. Wer ist das? Was ist das für ein Klavier?

Es ist Mark Stewart, der da singt. Die Klaviermelodie stammt von Erik Satie und nennt sich »Gymnopédie #3«.

Mark ist der lustigste Mensch, dem ich je begegnet bin. Mark war der Welt mit diesem Track um Lichtjahre voraus. Ihn heute wiederzuhören, lässt mich fragen, wie er so hat abstürzen können? Er hat daran keine Schuld. Eigentlich sollte seine Musik heute Volksmusik sein. Ich vermute, es liegt an seinem Charakter. Ein sperriger Mann – in jeder Hinsicht. Und seinen Humor muss man auch abkönnen. Tatsächlich triggert dieser Track bei mir vor allem persönliche Erinnerungen an. Ich glaube ja, dass er verrückt ist. Vielleicht muss man verrückt sein, um gegen alle und gegen jeden Trend Dinge zu tun, die man im Kopf hört – und sonst niemand. Mark trug immer einen Aktenkoffer mit sich herum. Einmal fragte ich ihn, ob er ihn nicht mal öffnen möge. Er öffnete ihn und darin waren:

eine Musikkassette, ein Stift, ein Blatt Papier. Ansonsten war der Koffer leer.

Derzeit wird ein großer Kinofilm über Mark Stewart gedreht.

Wow. Das gönne ich ihm. Ich habe ihn damals in einem besetzten Haus in Bristol kennengelernt. Mark hat mich im wahrsten Sinne des Wortes in meine Karriere geschubst. Er wusste, dass ich als Rapper über Instrumentalplatten rappte. Wir gingen aus, wir tranken, und er erwähnte beiläufig, dass wir später in einen Club gehen würden, in welchem ich meinen ersten öffentlichen Auftritt haben würde. Ich hielt es für einen Scherz, ich war ja noch blutjung. Wir gingen also in den Club, Mark kletterte auf die Bühne, nahm sich das Mikrofon und kündigte mich an. Ich war so baff, dass ich auf der Bühne meinen Text vergaß. Aber egal. Ihm gebührt der Credit. Einmal sah ich ein Konzert von ihm. Er sang einen Song, danach wickelte er sich ein nasses Handtuch um den Kopf, sodass sein gesamtes Gesicht verhüllt war, während die Maffia weiterspielte. Endlos stand er so da, regungslos, während die Band weiterspielte. Ich sagte es ja bereits: Der Mann ist verrückt. Einmal hat er um vier Uhr morgens seine Socken gekocht.

## Public Enemy

»You're Gonna Get Yours«

*(aus dem Album: »Yo! Bum, Rush The Show!«, 1987, Def Jam)*

Mit diesem Album haben Public Enemy die Musik verändert. »You're Gonna Get Yours« war das erste Stück auf der A-Seite – der erste Track, den du hörtest, wenn du diese Platte auflegtest. Ich will nicht wissen, wie viele Menschen dieser Track von Grund auf verändert hat. Man hatte so einen Sound vorher nicht gehört. Die Industrie hat sich aufgrund dieses Sounds verändert, und die Musik hat sich verändert.

Was genau haben Public Enemy da getan?

Sie haben Neues getan. Das passiert einem nicht oft, als Musiker schon mal gar nicht, und auch als Hörer nur sehr selten: Zeuge einer Veränderung zu werden. Ähnlich wie Mark Stewart waren Public Enemy ihrer Zeit weit voraus.

Haben Public Enemy deine Musik beeinflusst?

Massiv! Da gibt es gar keinen Zweifel. Mein erstes Album »Maxinquaye« ist durchdrungen von Public Enemy – bis hin zu meiner Coverversion von »Black Steel In The Hour Of Chaos« von deren Album »It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back«. Was Public Enemy der Welt klargemacht haben, war Folgendes: Uns kann keiner was. Ich hörte das Album zum ersten Mal, da rappte ich in Bristol noch mit Schallplattenspielern auf der Straße.

## Miles Davis

»On The Corner«

*(aus dem Album: »The Complete On The Corner Sessions«, 2007, Columbia Legacy)*

Hmm. Das ist Jazz. Damit kann ich nichts anfangen. Zu viel Getüdel, zu viel Gefrickel. Das ist nicht meine Welt. Wer ist das?

Miles Davis. Nicht zufällig heißt das Stück »On The Corner«, es ist von 1972 und reflektiert das, was man vielleicht als ›Straßenhärte‹, Drogen und Ghettoleben bezeichnen könnte. Es gibt Leute, die sagen, dass »On The Corner« rhythmische Fundamente für Hiphop gelegt habe.

Ich mag keinen Jazz. Der einzige Jazz, den ich mag, ist der von Chet Baker. Seine Nummer »My Funny Valentine« habe ich in der Compilation »Back To Mine« untergebracht, die ich vor fünf Jahren zusammengestellt habe. Keiner hat je eine bessere Version von »My Funny Valentine« eingesungen als Chet.

Chet Baker gilt auch als das ›weiße Gesicht‹ des Jazz.

Ja, aber er ist ein fantastischer Sänger und Trompeter. Es gibt Leute, die behaupten, er könne gar nicht singen! Ha! Dabei hat er die schönste Stimme.

Magst du auch seine späte Stimme – etwa auf dem Album »Let's Get Lost«? Als sie bereits brüchig und kaputt war?

Die ist fast noch schöner. Man fragt sich doch, ob er es geahnt hat, dass er sterben würde. Da nimmt er noch diese Session für diesen Filmsoundtrack auf, und dann stürzt er sich in Amsterdam aus dem Hotelzimmer. Als ob er diese Songs noch unbedingt vor seinem Tod aufnehmen wollte. Chet Baker nahm wie Miles Davis und Billie Holiday Heroin. Er machte seine Stimme damit weicher. Ist dir das schon mal aufgefallen? Die Stimmen von Heroinabhängigen klingen anders als die von Leuten, die keine Opiate nehmen. Sie haben oft eine wunderschöne Kadenz. Die Stimme wird verletzlich, und bluesig und melancholisch. Ätherisch. Das ist das Wort: Die Stimme wird himmlisch.

## Massive Attack

»Karmacoma«

*(aus dem Album: »Protection«, 1994, Circa / EMI)*

Das ist ein Track von mir! Ich rappe auf dem Track. Massive hörten ihn und veröffentlichten auf ihrem Album. ›No big deal‹. Ich erinnere das Konzept tatsächlich als kollektivistisch. Jeder trug seinen Teil zum Gelingen bei, und auf dem Albumcover prangte dann der Name des Kollektivs: Massive Attack. Wir waren ja alle irgendwie aus dem Bristoler Wild-Bunch-DJ-Team hervorgegangen – und ich war nur das fünfte Rad am Wagen. Mushroom, Daddy G und 3D waren alle viel älter als ich – nicht umsonst hieß ich damals noch Tricky Kid. Wir sind nicht gemeinsam aufgewachsen oder so, ich guckte mir das alles nur an. Außerdem klafften wir in unseren Auffassungen weit auseinander. Massive Attack waren an einer internationalen Karriere interessiert und bereit, dafür strategisch vorzugehen. Ich dachte nur ans Reisen und an die Kohle, die ich mit denen verdienen konnte. Ich wollte mir alle Städte der Welt angucken.

Hast du etwas von Massive Attack gelernt?

Schwere Frage. Ich komme aus einer Familie mit einem harten Background. Mit fünfzehn hast du da bereits ein relativ geschlossenes Weltbild. Du interessierst dich nicht für die Ratschläge anderer. Gelernt habe ich damals sicherlich noch, aber nicht bei Massive.

## Gil Scott-Heron

»The Revolution Will Not Be Televised«

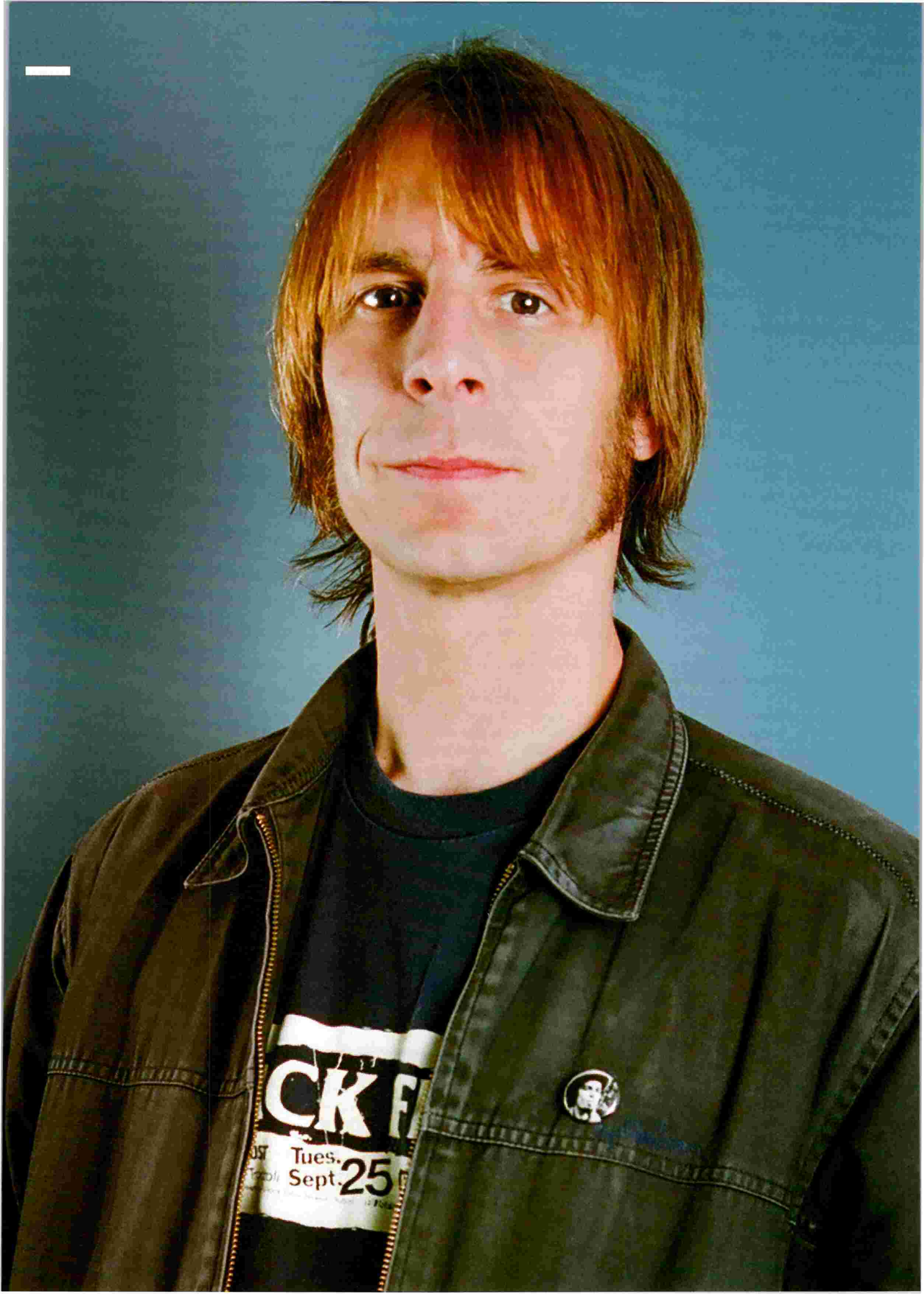
*(aus dem Album: »Small Talk At 125th & Lenox Ave«, 1970, RCA)*

Alles klar. Ich habe auf meinem neuen Album einen Track, der heißt »Coalition«. Auf dem rappe ich »The revolution will be televised«. Zwar kann ich mit der Musik von Scott-Heron nichts anfangen, sie ist mir zu jazzig. Aber dieser Slam-Poetry-Track ist ein visionäres Stück. Gil Scott-Heron ist ein fantastischer Schreiber, seine Texte sind klug und bedrohlich zugleich. Sie sprechen radikale Wahrheiten ihrer Zeit aus. Trotzdem haben sich die Zeiten geändert. Du kannst dir heute in Echtzeit den Krieg in Afghanistan und im Irak im Internet angucken. Du siehst Videos von Aufständen und Demonstrationen, von prügelnden Polizisten und Terroranschlägen. Das Dilemma ist die Sichtweise: Die einen halten eine Person für einen Terroristen, die anderen halten dieselbe Person für einen Revolutionär. Ich finde es interessant, dass zwischen Scott-Herons und meinem Track 38 Jahre liegen – und sich die Welt seitdem komplett verändert hat.

Verfolgst du den Irakkrieg im Internet?

Dafür habe ich gar keine Zeit. Und außerdem ist die Vorstellung auch ein bisschen gespenstisch, nicht? Aber ich habe Freunde, die sich das ganze Gemetzel reinziehen. Die gucken sich jeden Tag an, wie Leute von Granaten und Raketen zerfetzt werden. Krass, sage ich dir, krass geht's da ab!

**Tricky** *»Knowle West Boy«*
*(Domino / Indigo) VÖ: 4. Juli*


Tues.
Sept. 25

# SPEX-GESPRÄCH: *MARK ARM / MUDHONEY*

# »... es ging mir um das physische Erleben eines gewalttätigen, elektrischen Klangs ...«

***Mark Arm ist der Sänger von Mudhoney – der Band, die neben Nirvana, Pearl Jam und TAD Mitte der Achtziger in Seattle, Washington, mit der Erfindung von Grunge die letzte große Revolution der Rockmusik anführte. Auf ihrem neuen Album »The Lucky Ones« beherzigen Mudhoney den einst von Iggy Pop und den Stooges ausgerufenen Schlachtruf ›Lauter ist mehr‹ als Aufforderung zum Minimalismus. Arm, der im wirklichen Leben McLaughlin heißt, und seine drei Mitstreiter nahmen die elf neuen Songs in der Windeseile von nur dreieinhalb Tagen auf – als puristische Steinbrüche.***

**INTERVIEW:** MAX DAX **FOTO:** EMILY ARM

Mudhoney waren neben Nirvana das Aushängeschild von Grunge. Das dazugehörige Label Sup Pop feiert dieses Jahr sein zwanzigjähriges Bestehen. Warum fand die letzte Revolution des Rock ausgerechnet in Seattle statt?

Tatsächlich gab es Ende der Achtziger auch in jeder anderen amerikanischen Großstadt Rockbands unserer Art. In Minneapolis gab es Hüsker Dü und die Replacements. L.A. hatte Black Flag und die Circle Jerks. Die Butthole Surfers kamen aus Texas, Sonic Youth aus Manhattan. Seattle unterschied sich von den anderen darin, dass die Stadt sehr klein ist und trotzdem eine ganze Reihe von Bands am gleichen Ort zur gleichen Zeit aufkamen – und dass es mit Sub Pop ein selbst organisiertes Kleinlabel gab, das unbürokratisch für einen steten Fluss an Veröffentlichungen sorgte.

Was schweißte die Bands zusammen?

Die Herkunft. Wir kamen alle aus Seattle, jeder hatte irgendeinen Freund in irgendeiner anderen Band. Auf diese Weise war es naheliegend, dass man sich gegenseitig auf Konzerten sah und zusammen trank. Als es losging, und davor auch schon. Mit Kim Thayil von Soundgarden war ich gemeinsam zur Uni gegangen. Aus meiner Band Green River gingen Mudhoney und Pearl Jam hervor. Seattle ist ein Dorf im Vergleich zu Manhattan oder Los Angeles. Und all die Bands wurden von nicht viel mehr als zwei Handvoll Kids gegründet, die endlich mal so richtig rumlärmen wollten. Es konnte ja keiner ahnen, dass Grunge explodieren – und bald darauf in Schutt und Asche versinken würde.

Es heißt, dass du es warst, der den Begriff ›Grunge‹ geprägt hat.

Das mag sein, aber dennoch passierte es ohne jede Absicht. ›Grunge‹ bedeutet Dreck. Um genau zu sein: die Art von Dreck, die sich im Abfluss deiner Badewanne ansammelt – Fingernägel, Schamhaare, Seifenreste. Es gab einen TV-Werbespot für einen Baumarkt in Seattle, der für eine Chemikalie warb, mit der man seinen Duschvorhang wieder sauber bekommt – ›cleaning the grunge off your shower curtain‹. Den Spruch kannte jeder, der seinen Fernseher damals Tag und Nacht laufen ließ. Also jeder. Hinzu kam: Unser Gitarrist Steve Turner lieh mir mal eine Platte von Johnny Burnette, einem Rockabillysänger aus den Fünfzigern, sie hieß »The Rock'n'Roll Trio«. In den Liner Notes zum Album wurde der Gitarrensound seines Gitarristen als ›grungy‹ beschrieben. Habe also ich den Begriff ›Grunge‹ erfunden?

Das frage ich dich.

Ich habe den Begriff benutzt, um meinerseits einen dreckigen, gewalttätigen Gitarrensound in Worte zu fassen. Was danach passierte, lag außerhalb jeder Kontrolle.

Interessanterweise berief sich Legs McNeil, der mit seinem gleichnamigen Fanzine 1976 den Begriff »Punk« prägte, ebenfalls auf ein eigentlich negativ besetztes Wort.

Darum geht es ja: keinen Respekt zu zeigen, nicht da zu sein, um zu gefallen. Ein Punk ist so etwas wie ein Eckensteher. ›Punk‹ bezeichnete zudem den schönen Jüngling, der im Knast von den anderen vergewaltigt wird. Damit hatte Wayne Kramer von MC5 übrigens ein echtes Problem, da er 1975 von verdeckten Ermittlern verhaftet worden war, als er dämlicherweise versuchte, diesen Kokain zu

verkaufen. Zwei Jahre saß er in Lexington. Als man ihn anschließend als Erfinder des Punkrocks bezeichnete, hatte dies für ihn eine doppelte Bedeutung. Er wehrte sich gegen den Begriff – so wie sich viele Bands aus Seattle bis heute gegen den Begriff Grunge wehren.

**»Alle tranken Bier, fast alle nahmen MDMA, einige spritzten Heroin, gerne alles durcheinander, in allen vorstellbaren Kombinationen. So verhielt es sich mit Grunge.«**

Wir reden von Paradigmenwechseln. Aus Schlecht wird Gut, aus Gut wird Schlecht?

Ganz genau. Eines der ersten T-Shirts von Sup Pop trug Ende der Achtziger die Aufschrift »I'm A Loser«. Es verkaufte sich tausendfach. Die Leute konnten sich mit der Aussage identifizieren.

Zehn Jahre später warb MTV Deutschland mit dem gleichen Spruch für sich…

Spätestens dann hätte ich mein T-Shirt verbrannt.

Charles Mingus ist einer deiner Helden. Was fasziniert dich am Jazz?

Als ich noch zur Highschool ging, lebte ich in einem Vorort von Seattle, wo wirklich gar nichts passierte: Ich erlebte meine Jugend als totale Langeweile. Aber es gab dort diesen Second-Hand-Schallplattenladen. Die Betreiber waren hilfsbereit – und zugleich waren sie nicht diktatorisch. Von ihnen bekam ich Tipps: Die Alben von The Velvet Underground und Brian Eno und eine ganze Reihe Free-jazz-Platten von Ornette Coleman und Albert Ayler hätte ich ohne die Jungs in dem Laden wohl erst wesentlich später entdeckt. Als ich dann damit begann, selbst Musik zu machen, baute ich also auf einer Grundierung auf, die rückblickend betrachtet sehr avantgardistisch war – was mir damals aber gar nicht bewusst war. Für mich klang der Sound von Ornette Coleman und Charles Mingus normal. Im Jazz geht es um Texturen von Sound. Und bei Mudhoney ging es auch um Texturen, erzeugt mit elektrischen Gitarren.

Wie sehr beeindruckte dich der harte Lebensstil der Jazzmusiker?

Ich beneidete sie dafür, dass sie ein Teil einer Bewegung waren. So etwas wie eine Bewegung gab es nämlich nicht in den endlosen weißen Vororten von Seattle, wo die Rasen akkurat gemäht wurden und Väter mit ihren Söhnen nach der Arbeit noch ein paar Körbe Basketball warfen. Der Lifestyle dieser Jazzer hingegen basierte zu einhundert Prozent auf der Idee, dass man seine Musik ›leben‹ müsse.

Also war es etwas, das du selbst auch leben wolltest?

Was tust du, wenn Ornette Coleman in deinem Kopf tanzt? Du möchtest ausreißen! Du möchtest auch etwas machen, das irgendwie nachempfindet, was dieser Jazzmusiker da an Krach produziert hat! Ich auf alle Fälle wollte etwas machen, das dich eher vor den Kopf stößt, als bei der Hand nimmt. Ich hatte schon früh das Gefühl, dass ich nur existiere, wenn ich anecke, wenn ich abgelehnt werde.

Ist es ein Zufall, dass viele der Protagonisten des Jazz heroinsüchtig waren – und ebenso etliche Schlüsselfiguren der Grunge-Bewegung?

Man könnte natürlich daran erinnern, dass Heroin Ende der Achtziger in den USA allgemein in Mode gewesen ist. Andererseits hat nicht jeder Musiker in Seattle gedrückt. Ehrlich gesagt spritzten nur ein paar Leute Heroin. Vielleicht jeder Fünfte? Es wirkte so, als hätte jede Band genau einen Abhängigen in ihren Reihen. Nirvana hatte Kurt Cobain. Ich war zuständig bei Mudhoney. Bei Pearl Jam war niemand auf Heroin. Das lag aber vermutlich daran, dass sie vorgewarnt waren: Bei ihrer Vorgängerband Mother Love Bone starb der Sänger Andy Wood 1990 an einer Überdosis von dem Stoff.

Was machte die Droge so attraktiv?

Ich kann nur für mich sprechen. Aber für mich war Heroin meine bevorzugte Freizeitgestaltung. Ich nahm es zur Entspannung – und ein paar Jahre lang funktionierte es auch genau so. Es entspannte mich. Natürlich nimmt keiner die Droge, weil er ein Junkie werden will. Man glaubt ja selbstbewusst, dass man stärker sei als die Droge. Jeder Junkie hat das zu Anfang geglaubt. Ich vermute, es hängt damit zusammen, dass kaum ein Musiker ein geregeltes Leben führt, geschweige denn führen möchte. Ein Musiker geht nicht morgens zur Arbeit und abends nicht zum Barbecue. Als Musiker konnte ich tagelang rumgammeln – solange Mudhoney ihr nächstes Album hinbekamen, solange wir am Abend auf der Bühne eine gute Show spielten, war alles in Ordnung. Am wichtigsten aber war, dass wir uns ohnehin jedem guten Ratschlag widersetzt hätten. Ich habe die Grunge-Bewegung in diesem Sinne ein wenig wie die der Beatniks gesehen, die sich mit ihren Drogenexperimenten aus der zugeknöpften Welt der Fünfziger in eine Parallelwelt katapultierten. Du darfst nicht außer Acht lassen, dass wir in den USA rund um die Uhr von Propaganda zugedröhnt werden – und jede Flucht vor dieser willkommen ist. Die amerikanische Propaganda will dir weismachen, dass Marihuana ein Werk des Teufels ist. Dann rauchst du deinen ersten Joint, und es ist super. Warum sollst du der Propaganda anschließend glauben, dass Heroin ein Werk des Teufels ist? Eigentlich müssten wir in den USA einfach mal den Fernseher ausschalten. Aber das geht nicht, weil uns unsere Eltern schon als Säuglinge vom Fernsehen abhängig gemacht haben.

Die Lösung wäre tatsächlich so einfach?

Eine andere Lösung ist LSD. Ich habe der Propaganda nicht geglaubt, die behauptete, dass LSD vom Teufel erfunden worden sei und in der Universität meinen ersten Trip geschmissen. Das war eine wertvolle Erfahrung. Vielleicht ist LSD nichts für Schizophrene, aber für mich war es eine echte Bereicherung. Warum fragst du nach den Drogen?

Weil Grunge dank seiner offen zur Schau getragenen Bereitschaft zur Selbstzerstörung einiger ihrer berühmtesten Protagonisten einfach untrennbar mit Heroin verknüpft ist.

Und Bier und MDMA. Du darfst das Bier und MDMA nicht vergessen. Und zwar in

allen vorstellbaren Kombinationen. Alle tranken Bier, fast alle nahmen MDMA, einige spritzten Heroin, gerne alles durcheinander. So verhielt es sich mit Grunge.

1990 veröffentlichtest du die bemerkenswerte Single: »The Freewheelin' Mark Arm« unter eigenem Namen.

Die USA gingen damals geradewegs in den ersten Irakkrieg, sie rührten die Kriegstrommeln, auf allen Kanälen lief Propaganda, und ich wurde zunehmend depressiv. Es gibt keinen besseren Song gegen den Krieg als Dylans »Masters Of War«. Dieser Song sagt, wie es ist. Er ist nicht melodramatisch, belehrend oder naiv, sondern er wendet sich mit klaren Worten gegen den militärisch-industriellen Komplex. Ich könnte keinen besseren Antikriegssong schreiben, also sang ich Dylans perfektes Lied. Irgendwas musste ich doch tun!

Ist ein Protestlied die Möglichkeit des Sängers, gegen einen Krieg zu protestieren?

Was kann man als Musiker sonst tun? In den Straßen demonstrieren? Viele haben das ja getan. Ich glaube, es war Kim Gordon, die darauf hingewiesen hat, dass die Fernsehbilder der gegen den zweiten Krieg demonstrierenden Massen zynisch vereinnahmt wurden von der US-Kriegspropaganda. Die TV-Bilder wurden so geschnitten, dass sie Menschenmengen zeigten, die Transparente in die Höhe reckten, auf denen das Wort »Frieden« stand – als würden sie für einen abstrakten Geisteszustand demonstrieren, während die Regierung bereit war, die Verantwortung für einen Krieg zu übernehmen, der angeblich geführt werden musste. Auf den Schildern der Demonstranten hätte auch »Esst mehr Obst« stehen können: Als dekontextualisierte Fernsehbilder hätten sie die gleiche Aussage gehabt. Die Kriegsführung der USA ist mittlerweile richtig perfekt. Ich bin 1962 geboren und damit aufgewachsen, dass wir die grauenhaften Fernsehbilder aus Vietnam – brennende Kinder, Hinrichtungen, qualvoll verreckende US-Soldaten – täglich pünktlich zum Abendessen ins Wohnzimmer bekamen. Ich erinnere mich an mindestens fünf Jahre, in denen ich jeden verdammten Abend diese Bilder aus der Hölle zu sehen bekam. Während des ersten und zweiten Irakkriegs haben wir dann kein Blut mehr zu sehen bekommen.

Man kann besser zu Abend essen?

Heute werden wir tagtäglich daran erinnert, dass es sich um den ›wichtigsten Krieg unserer Tage‹ handeln würde. Wogegen sollte man also demonstrieren? Zumal jetzt nur Berufssoldaten kämpfen und keine Jugendlichen mehr zwangsrekrutiert werden. Solange die Regierung nicht die Söhne der Familien einzieht, wird nichts passieren. Auch ein Song tut da nichts zur Sache. Ich sehe keinen Song, der heute so stark wäre, dass er gegen die von der US-Regierung ausgerufene Parole »Go shopping!« anstinken könnte. Das ist bitter, aber wahr.

Jetzt erscheint mit »The Lucky Ones« ein neues Album deiner Band Mudhoney. Es klingt ausgesprochen frisch und entschlackt dafür, dass ihr seit zwei Jahrzehnten zusammen Musik macht.

Ich erzähle dir das Geheimnis einer funktionierenden Rockband: Während Frauen sich treffen, um hinter den Rücken ihrer Männer über ihre Männer und gefährliche Liebschaften und Tupperware und Lippenstifte zu schnattern, treffen sich Männer und schweigen sich an. Das Schweigen ist der Schlüssel. Wenn wir uns treffen, dann öffnen wir Bierdosen, schreiben kurz die Reihenfolge der Akkorde auf – und beginnen zu spielen. Das können Songs sein, die wir schon kennen, oder es können neue Songs sein. Entscheidend ist, dass wir uns nicht vormachen, wir müssten jetzt über unsere Gefühle reden.

Redet ihr über eure Gitarren?

Wir reden ›mit‹ unseren Gitarren. Die Gitarren sind absolut wichtig, oder besser gesagt: Der Sound der Gitarren ist essenziell! Deshalb spielen Mudhoney ja auch keine Unplugged-Shows. Mir ist es egal, wenn die Leute behaupten, dass sich erst im akustischen Spiel die Qualität eines Songs offenbaren würde. Das ist sogar totaler Bullshit und widerspricht jeder Theorie über Neue Musik und Klangwelten. Jeder Mudhoney-Song, und mit ihnen auch die neuen Songs auf »The Lucky Ones«, wurde mit einer ganz spezifischen Vorstellung eines Gitarrensounds im Kopf angegangen. Es ging mir um das physische Erleben eines gewalttätigen, elektrischen Klangs.

Nirvana spielten 1994 eine viel beachtete Unplugged-Show in New York. Unter anderem interpretierten sie mit »Where Did You Sleep Last Night« eine uralte Murder Ballad von Leadbelly aus den Vierzigern. Wie tief verwurzelt waren die Seattler Bands in der Tradition des Blues?

Kurt Cobain war es, ich bin es. Man muss sich diese alten Blueser nur einmal genau anhören. Leute wie Leadbelly oder Fred McDowell aus Tennessee, der eine akustische Gitarre spielte, dass es mir heute noch kalt den Rücken runterläuft. Oder der Gitarrensound von Sam Lightnin' Hopkins – der hat uns allen gezeigt, wo die Latte hängt. Insofern würde ich sagen, dass wir alle – Mudhoney, Nirvana, The Afghan Whigs – von dieser Musik gelernt haben. Im Sinne eines Sounds, der von uns in die Gegenwart übersetzt werden musste. Die Schwierigkeit lag also darin, den Wegfall des Knisterns und des Rauschens, der eine Menge von dem Klang der alten Helden ausgemacht hatte, durch neue, ähnlich schmutzige Texturen zu ersetzen. Und dann suchten wir eben so lange, bis wir schließlich diesen ungemein physischen, kraftraubenden Gitarrensound auf »Superfuzz Bigmuff« hinbekamen.

»The Lucky Ones« besticht durch seinen skelettartigen, total reduzierten Sound – weil du zum ersten Mal nicht selbst Gitarre spielst?

Dadurch habe ich mich vor allem mehr auf meinen Gesang konzentrieren können. Eine ungewohnte Erfahrung. Es gibt in jedem Song Takte, in denen ich nicht singe. Früher habe ich diese Stellen ganz automatisch vollgespielt – diese zusätzliche Schicht an Lärm fehlt jetzt.

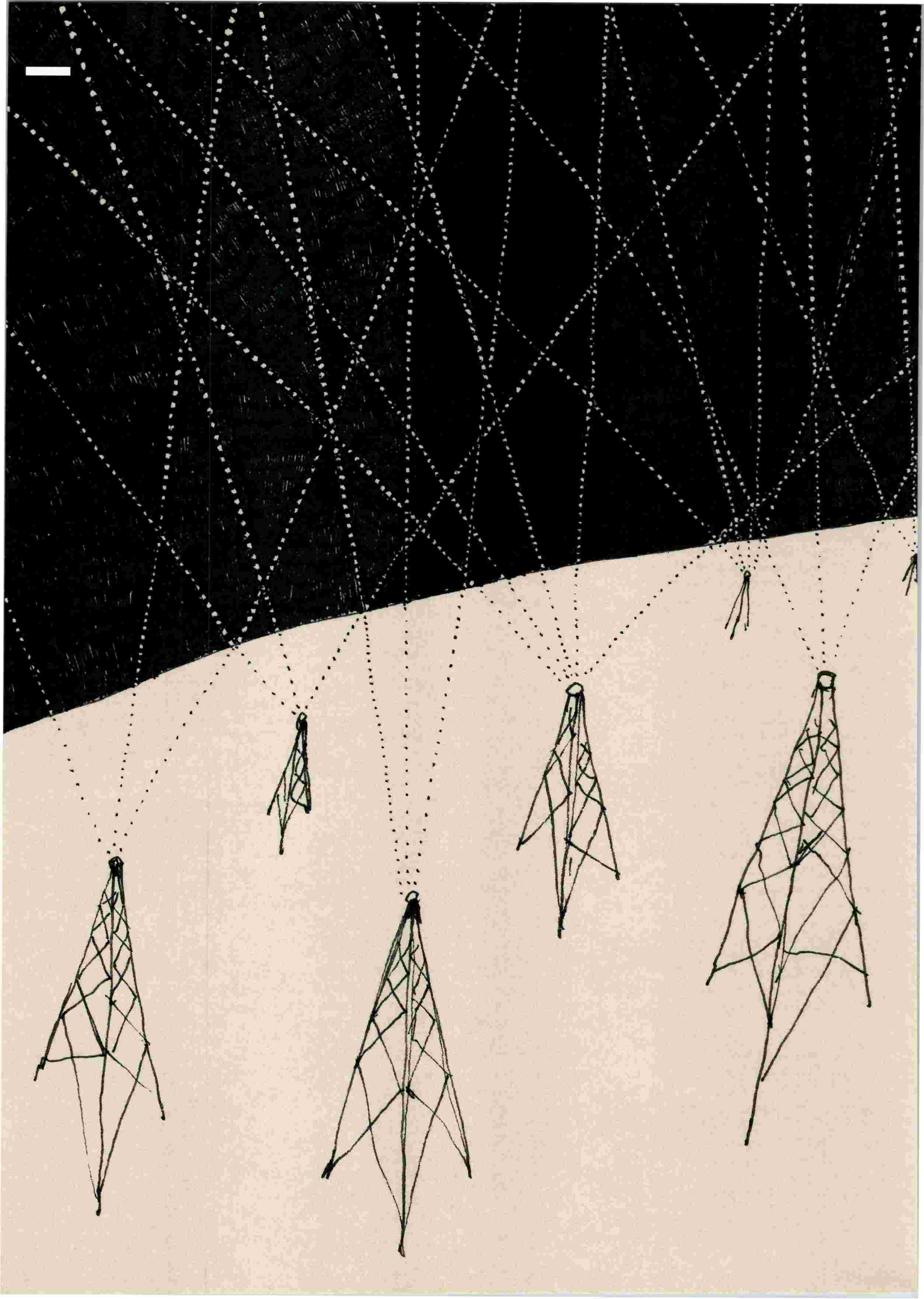
Du könntest in den Gesangspausen Zigaretten rauchen.

Ich habe mit dem Rauchen aufgehört: Zigaretten sind das Werk des Teufels. Auch Kompression ist ein Werk des Teufels, Kompression ist das Ende der Musik, sie lässt keine Leere. Wir haben uns gegen den Trend abgegrenzt, wonach Musik zu einem Gleichklang gemischt zu sein hat. Dynamik erreicht man durch das Gegenteil: durch einen Moment der Stille, bevor der Gitarrenakkord hereinbricht. Ganz bewusst haben wir so gearbeitet, wir wollten Tightness in unserer Musik.

Manifestieren sich solche neuen Überlegungen und Änderungen auch in der Art und Weise, wie du die Texte auf »The Lucky Ones« geschrieben hast?

Früher trug ich ein Notizbuch mit Eintragungen mit mir herum. Immer wenn es darum ging, einen neuen Text zu schreiben, griff ich zu diesem Notizbuch und reihte Zeilen aneinander, die irgendwie zusammenpassten. Meist musste ich dann das letzte Wort auswechseln, damit es sich auch irgendwie reimt. Diese Texte lasen sich oft ganz gut – als hätte ich mir dabei etwas gedacht. Bei »The Lucky Ones« war es anders. Wir lebten bereits eine Weile mit den neuen Songs, und ich konnte mich in meinem Kopf über die Melodien singen hören. Die Zeilen, die zu den Gitarrenriffs passten, kamen ganz von alleine. Es hängt ganz bestimmt damit zusammen, dass ich dieses Mal keine Gitarre gespielt habe. Ganz einfach, weil ich mich beim Singen nicht gleichzeitig aufs Spielen konzentrieren musste. Vielleicht bin ich nicht mehr so politisch wie früher, als ich mit meiner Hardcoreband Mr. Epp aus jeder Zeile eine Botschaft meißelte. Heute denke ich vielmehr, dass sich das Politische eher im täglichen Leben bemerkbar macht: wie achtsam man seine Geschäfte führt, wie man die Menschen behandelt, mit denen man zu tun hat.

**Mudhoney** *»The Lucky Ones«*
*(Sub Pop / Cargo) bereits erschienen*



SERIE: *HIER BEGINNT DIE MARKENWELT #3*

# DER PAUSCHALE KONSUMENT

***»Wohin kann ich als zahlungswilliger Kunde mein Geld überweisen?«, formulierte noch letzten November Andy Müller-Maguhn, Pressesprecher des Chaos Computer Club, in der Spex-Reihe »Digitale Evolution« die Kernfrage des Konsumenten an die ratlose Musikindustrie. »An den Handyhersteller«, ist eine Antwort, auf die sich nun, zehn Jahre nach der Massenmarkteinführung des tragbaren MP3-Players, die Majorlabels Sony BMG und Universal mit dem führenden Handyhersteller Nokia geeinigt haben. Dass sie dabei auf das Marketinginstrument einer Flatrate setzen, wirft die Frage auf, ob die Musikindustrie nicht dabei ist, das zu entwerten, womit sie eigentlich Geld verdienen will.***

**TEXT:** RALF KRÄMER **INTERVIEW ELIZABETH SCHIMEL:** MAX DAX
**ILLUSTRATIONEN:** PATRICK KLOSE

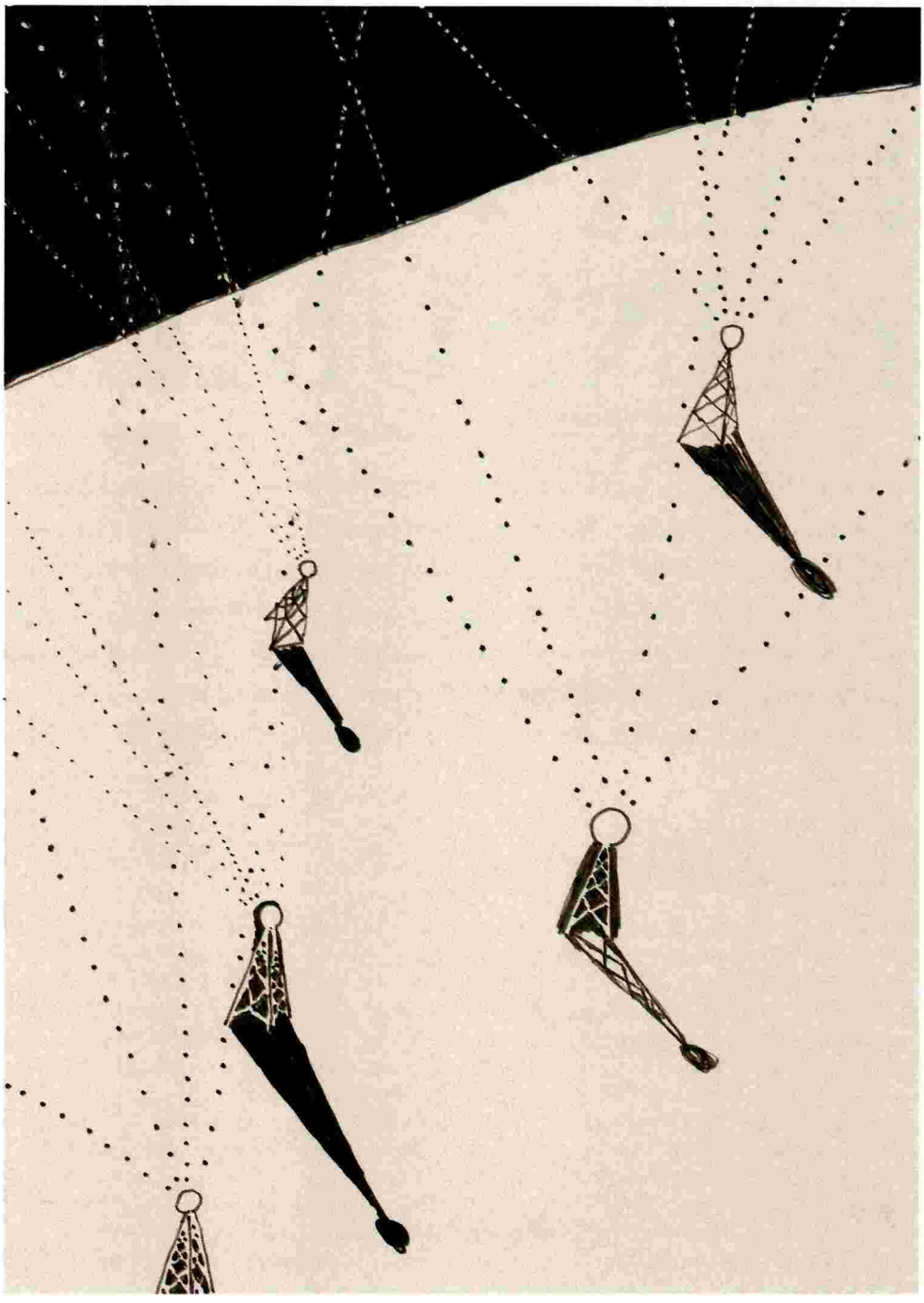
»Wir glauben, dass in ›Comes With Music‹ der Schlüssel für die Zukunft liegt«, sagt Elizabeth Schimel, die beim weltgrößten Handyhersteller als Global Head Of Music angestellt ist. Mit »wir« meint sie Nokia, dessen ›Zukunft‹ neben dem Ausbau der Marktführerschaft auch eine Ausweitung der Geschäftszonen auf die Bereiche Internet und weiter gefasste mobile Kommunikation vorsieht. Unter dem Label »Comes With Music« soll im Lauf des dritten Quartals 2008 ein Angebot starten, das Musik unbegrenzt zur Verfügung stellt, vorausgesetzt: a) man hört sie auf dem eigenen Nokia-Handy oder dem eigenen Computer mit entsprechender Nokia-Software, b) sie kommt aus den Katalogen der bisher im Boot befindlichen Labels Sony BMG und Universal und c) man bezahlt nach einer einjährigen kostenfreien Phase einen monatlichen Festbetrag, der bei »sechs bis acht Euro« liegen dürfte, wie der Vorstandschef von Sony BMG, Rolf Schmidt-Holz, Ende März in einem Interview mit der F.A.Z. prognostizierte.

Im Detail allerdings beginnt der Schlüssel zu klemmen, denn die News in Sachen Musikdownloads verdichten sich in den letzten Monaten zu einem so verwirrenden Knäuel widersprüchlicher Prognosen und Ankündigungen, dass man von Fakten wohl erst ausgehen kann, wenn die Geschäftsbedingungen im Netz zum Akzeptieren oder Ablehnen bereitstehen. Einig sind sich die Labels in ihrer Kritik an der bisherigen, unflexiblen Apple-Politik, jeden einzelnen Titel auf iTunes für 0,99 Euro anzubieten. Fest steht auch, dass die Apple-Konkurrenz nichts lieber möchte, als mit eigenen Angeboten iTunes den Rang abzulaufen. Es rumort nicht nur, es bebt. Während Snoop Dogg noch mit »Schön ist es auf der Welt zu sein« für einen Vybemobile-Tarif wirbt, der zehn Downloads im Monat aus dem Universal-Katalog beinhaltet, wurde Anfang April MySpace Music angekündigt, ein Download-Angebot der weltweit größten Online-Community – mit den Titeln von Warner, Universal und BMG zu »konkurrenzfähigen Preisen«. Ende April trat Nokia mit »Comes With Music« an die Öffentlichkeit, einen Monat später verbreitete Napster, sein Verkaufsangebot auf MP3s ohne Kopierschutz umstellen zu wollen, was, nebenbei bemerkt, Amazon in den USA bereits letzten September in die Tat umgesetzt hat. Auch in Deutschland soll Amazonmp3 noch im Laufe des Jahres an den Start gehen. Das bereits seit Anfang 2006 existierende mobile Napster To Go wird weiter kopiergeschützt bleiben, bietet aber dafür schon seit einiger Zeit eine Flatrate an, die sich von »Comes With Music« eigentlich nur darin unterscheidet, dass Napster keine eigenen Handys anbieten kann.

Und schon sind wir mitten drin in den ganzen Wenns und Abers digitaler Musikdateien, die zwar von Formaten, Kopierschutz und Wasserzeichen handeln, sich aber immer noch vor allem um Definitionen von Eigentum, Nutzungs- und Urheberrecht drehen. Auch wenn der Verdacht naheliegt, dass die Majorlabels immer mehr Kooperationen zusagen, um in erster Linie iTunes zur flexibleren Preisgestaltung zu bewegen: Die Bereitschaft der Labels, ihre Musik unbegrenzt für einen pauschalen Betrag zur Verfügung zu stellen, bezeichnet einen Einschnitt in unsere Kultur, der beleuchtet und hinterfragt werden will. Was bedeutet es, wenn Musik zum Flatrate-Tarif gehandelt wird, was sagt es über unser Verhältnis zu ihr aus, wenn sie gleichgestellt wird mit der Möglichkeit zu telefonieren, im Netz zu surfen oder sich ins Koma zu saufen? Welchen Wert hat Musik?

Für Nokia lautet die Antwort: »Musik ist eine essenzielle Dienstleistung. Um so etwas wie eine Flatrate anbieten zu können, muss man ein Global Player sein. Anders könnte man gar nicht mit der Musikindustrie einen partnerschaftlichen Deal eingehen. Nokia verfügt mit den hohen Verkaufszahlen von Endgeräten über eine ganz eigene Vertriebsstruktur von Inhalten.« Was Elizabeth Schimel da zusammenfasst, ist zunächst kaum

überraschend. Dass Musik für Nokia in erster Linie ein Weg von vielen ist, Kunden an sich zu binden, bestätigt das Vorurteil, dass der Industrie Musik gerade so viel wert ist wie der Gewinn, der sich mit ihr erwirtschaften lässt. Schimels Definition von Musik als ›Dienstleistung‹ bezeichnet den Abschied von jeglicher Ästhetik zugunsten reiner Bedürfnisbefriedigung, sprich: der möglichst aufwandslosen Erfüllung von Erwartungen. Je ähnlicher sich die Kunden in ihren Erwartungen sind, desto einfacher, mithin günstiger ist die Dienstleistung zur Verfügung zu stellen. Das kann so abgeschmackt aussehen wie in »Fleisch ist mein Gemüse«, Heinz Strunks Bekenntnissen eines Unterhaltungsmuckers, oder so gestylt wie jene Handymodelle von Sony Ericsson, deren »SenseMe«-Automatik seit einigen Monaten die Stimmung von Musik (aus dem Katalog von Sony BMG) scannt und dann passend zur Gemütslage ihres Besitzers Stücke abspielt. Wenn dem wütenden Kunden wider Erwarten die ausgewählte Musik nicht wütend genug sein sollte, braucht er sein Gerät nur zu schütteln, schon springt es zum nächsten wütenden Song. »Shake Control« nennt sich das.



Thomas Hesse, bei Sony BMG für das globale digitale Geschäft zuständig, kann Nokias pragmatischen Realismus natürlich nicht ein zu eins übernehmen. Dass Musik ein hybrides, sich wandelndes, nicht auf einen reinen Warencharakter reduzierbares Wesen hat, scheint durch, wenn er zum »Comes With Music«-Deal Stellung bezieht: »Wir denken, dass dieses Geschäftsmodell Nutzer ermutigen wird, eine große Bandbreite von Musik zu entdecken, ihren musikalischen Geschmack zu erweitern und mehr Musik zu hören, als jemals zuvor«. Abgesehen davon, dass hier Leistungen, die im Internet unter Ignorierung von Copyrights und somit illegal schon seit Längerem verfügbar sind, als eigene Innovation angekündigt werden, stellt sich die Frage, wie jene Hörer »Comes With Music« annehmen, die sich zum ›Entdecken‹ und ›Geschmackerweitern‹ bereits an sehr differenziert entwickelte, kostenlose Angebote im Netz gewöhnt haben. Von Anfang an hat sich etwa das vornehmlich mit Streams arbeitende Social-Radio-Netzwerk Last.fm auch als PR-Plattform präsentiert, auf der Interesse für Künstler und ihre neuen Produkte generiert wird. Dem Anschein nach setzt Sony BMG ähnliche Hoffnungen in »Comes With Music«. Das ist die möglicherweise revolutionäre neue Geschäftsidee hinter der etwas nebulös angekündigten neuen Dienstleistung: Das Handy wird zum On-Demand-Radio – überall, jederzeit, für eine fixe Gebühr. Man könnte das Angebot zudem als Werbemaßnahme verstehen, die den Nokia-Kunden in einem nächsten Schritt zum Erwerb hochwertigerer Downloads oder gar physischer Tonträger verführen soll. Wenn man schon darauf hofft, die Gewohnheiten einer signifikanten Zahl von Kunden zu ändern, warum soll man deren Ansprüche nicht auch gleichzeitig erhöhen können? Ein Hoffnungsschimmer für hochauflösende Soundformate wie Vinyl, CD oder Lossless Downloads.

Dienstleistungen allerdings werden mit verlässlichen Größen kalkuliert. Daher ist von den Dienstleistern, nennen wir sie Musiker, zurzeit am wenigsten die Rede. Ihre Leistungen werden als gegeben hingenommen, Hesse spricht davon, mit der Flatrate »Künstlern aller Genres neue Möglichkeiten zu eröffnen« – was wohl nichts anderes heißen soll, als dass die Künstler irgendwie an den Downloads ihrer Songs verdienen werden.

Allerdings blockt Elizabeth Schimel beim Thema Komprimierungsraten ab. Friedrich Kittlers in der letzten Spex postulierte These, MP3 sei »der Tod von Musik«, weil für die Verfügbarkeit der Musik ihr Klang geopfert würde, mag sie nicht verstehen. Auf die ästhetische Frage kontert sie mit einer ökonomi-

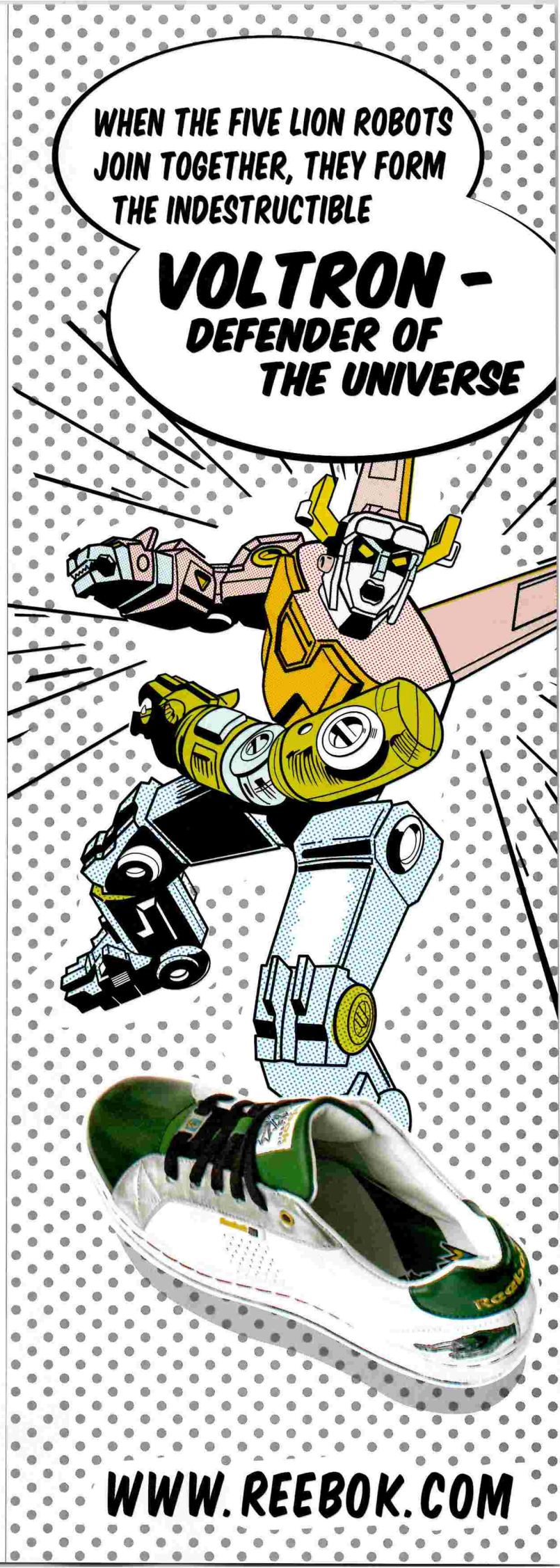
schen Antwort: »Wir bemerken seit einigen Jahren einen Anstieg im Konsum digital downloadbarer Musik. Die Menschen lieben Musik, und sie haben Zugriff auf Musik. Also greifen sie zu. Das veränderte Format scheint sie nicht zu stören«. Eine Beobachtung, die sich offenbar auch auf das Format im weiteren Sinne ausdehnen lässt: »Es war nicht abzusehen, wie die Menschen mit der Frage von Musik als Besitztum umgehen: Dass ihnen der in Jahrzehnten gelernte physische Besitz von Musik nicht so wichtig ist, das ist die eigentliche Überraschung für jeden in der Branche gewesen. In der digitalen Welt ist es aber für die Menschen nicht mehr wichtig, sich die Musik ins Regal zu stellen, sondern sie jederzeit bei sich zu haben«.

Vielleicht müssen sich aber das eine und das andere auch nicht ausschließen? Den Gesetzen des Marktes entsprechend, würde ein durch Download-Flatrates gesteigerter Bedarf nach hochwertigen Tonträgern langfristig auch deren Angebot sichern. Sei es, dass die Vinyl-Absätze weiter steigen oder dass die Nachfrage nach dem Gesamtkonzept aus Tonträger, individuellem Artwork und adäquater Haptik bestehen bleibt. Zum Flatrate-Tarif wird man all das nicht bekommen.

Für die Industrie werden die nächsten Monate indes die Antworten auf entscheidende Fragen geben: Sind ihre Angebote attraktiv genug, um die allgemein geübte illegale Downloadpraxis in die kostenpflichtige Legalität zu übersetzen? Und ist der Konsument noch willens, dem Wert, den Musik und ihre Verfügbarkeit für ihn hat, unmittelbar monetären Ausdruck zu verleihen? Oder unterstützt er seinen favorisierten Musiker lieber durch Konzertbesuche, Merchandising oder mit dem Kauf von Getränken, für die dieser möglicherweise wirbt? Denn kostenpflichtig bleiben Musikdateien, vorerst, ungeachtet der nicht geringen Marketingbemühungen, beispielsweise das Telefonieren per Flatrate im allgemeinen Sprachgebrauch als ›umsonst‹ zu verankern und damit dem Konsumenten beim Verdrängen des Bezahlungsakts zu helfen. Und ungeachtet der Wertminderung, die der einzelne Musiktitel subjektiv durch eine Flatrate erfährt: Wenn die Rechnung von »Comes With Music« aufs Effektivste aufginge, würden Sony BMG und Universal als Feature von Nokia einen höheren Umsatz einfahren als jemals zuvor. Jedenfalls solange, bis die Deflation, der alle binär codierbaren Güter anscheinend unterliegen, dazu führt, dass ein Konzern wie Nokia seine Musiklieferanten einfach kauft. »Wir haben keinen Plan, der so weit ginge«, wehrt Elizabeth Schimel ab: »Wir sind in diesem Geschäft, um Zugriff auf große Kundenkreise zu generieren. Große Kundenkreise bedeuten große Dienstleistungsoptionen«.

Dass ihre Perspektive darüber hinaus nicht reicht, verwundert kaum. Zu Ende gedacht, ist schließlich auch ein Hardware-Hersteller wie Nokia nur das nächstschwächere Glied in der Verwertungskette. Und die Konsequenz einer reinen Dienstleistungsgesellschaft ist die fortwährende Transformierung der Besitzverhältnisse, die Bedürfnispyramide hinunter, bis wir uns in absehbarer Zeit, umgeben von Datenwolken aus codierten Kulturleistungen, alles jederzeit anhören und ansehen werden können. Bezahlen werden wir das in monatlichen Abgaben, einer Art Dienstleistungssteuer, die wir an die Inhaber der letzten harten Währung entrichten werden: den Energieversorger unseres Vertrauens.

Bis dahin gilt: Die Wahl des Tonträgers ist für die Sicherung von Qualität nahezu genauso entscheidend wie die Musik selbst.



# KUNSTSPRACHE – TEIL 6

**INTERVIEWS GUSTAV UND ANDREAS SPECHTL:** MAX DAX
**FOTOS:** OLIVER SCHULTZ-BERNDT

# GUSTAV

***Gustav, die eigentlich Eva Jantschitsch heißt, gilt neben Andreas Spechtl von Ja,Panik als Protagonistin einer im Entstehen begriffenen neuen Wiener Schule. Als Texterin und Songwriterin setzt sich Gustav derzeit über alle bürgerlichen Vorstellungen von Genialität hinweg und schreibt, von Philosophen und Soziologen inspiriert, konzeptuell-serielle Lieder. Was sich anstrengend liest, klingt auf ihrem zweiten Album »Verlass die Stadt« aufregend neu und neuartig weiterführend. Schon ihr Debüt »Rettet die Wale« wurde nicht nur in Spex als Rettung des Protestsongs gefeiert und gepriesen. In der sechsten Folge der Reihe ›Kunstsprache‹ kommt Wien zu Wort.***

Mir fällt es enorm schwer, Texte zu reduzieren. Jedem Song liegen extrem viele Sheets zugrunde. Gesungen, auf Platte, sind sie dann halb oder ein Viertel so lang, wie ich sie ursprünglich konzipiert hatte. Ich wollte mein neues Album »Verlass die Stadt« eigentlich viel poppiger und zugänglicher formulieren als mein erstes Album »Rettet die Wale«. Das aber geht bei dem Projekt ›Gustav‹ immer schief. Das Problem ist die Sprache. Pop heißt eben auch, dass ich eine entsprechende lockerflockige Popsprache finden muss. Das aber fällt mir schwer. Schließlich geht es bei mir immer um eine Kontextualisierung von Begriffen und Phrasen, und dazu braucht es einfach eine genaue Sprache, die leider nur zu oft das Gegenteil von locker und flockig ist. Kontextualisierung heißt für mich zum Beispiel, einen Begriff wie ›Biopolitik‹ in dem Song »Soldat_in oder Veteran« zu verwenden. ›Biopolitik‹ ist ein Wort, das ich nie in einem lupenreinen Popsong würde ausstellen können. Ich muss also eine Form finden, die einen solchen Begriff abkann. Für den Song »Soldat_in oder Veteran« habe ich die Form der Frage gefunden. Der Song besteht aus einer Vielzahl an Fragen, die gestellt werden: »Denkst du, du verdienst die bessere Zukunft? / Verdienst den helleren Himmel? / Und womöglich auch noch – sag schon – / Auch die besseren Bedingungen? / Was empfindest du beim Klang des Wortes Biopolitik? / Triffst du die potentiellen Partner bei John Harris oder Chez Monique?« In dieser Reihung von Fragen konnte ich den Begriff ›Biopolitik‹ unterbringen. Der stammt übrigens von Foucault, aus dessen Arbeit über »Sexualität und Wahrheit«, was bedeutet, dass das Wort codiert ist, weit über sich hinausweist. Andererseits möchte ich nicht, dass im Vordergrund steht, was für Bücher ich lese. Es geht nicht um Distinktionsgewinn.

Wenn ich also von Kontextualisierung und ›Biopolitik‹ spreche, dann geht es mir in diesem speziellen Fall um einen Fragenkatalog, den man gemeinhin als ›militante Untersuchungen‹ bezeichnet. Das ist ein Begriff, der aus der Prekariatsbewegung kommt und sich stark bezieht auf die Arbeiterbefragungen von Karl Marx. Die wiederum wurden bei ihm in Auftrag gegeben von Fabrikbesitzern. Die Selbstbefragung war vom Kapital in Auftrag gegeben worden, und ich habe die Frage auf das Heute übertragen: »Wie arbeitet man?«, »Unter welchen Umständen arbeitet man?«, »Wie stark muss man sich selbst vermarkten?« Letztlich hat mich mein Umfeld auf die Idee gebracht. Dort haben solche militanten Befragungen tatsächlich stattgefunden. Ich habe nie an einer solchen Befragung teilgenommen, obwohl ich Teil einer namenlosen feministischen Gruppierung bin, die sich wöchentlich trifft und solche Selbstbefragungen auch durchführt. Ich habe die für mich aber immer abgelehnt. Aus einer Gruppeninitiative heraus fragen sich Studenten selbst über ihre Arbeits- und Lebenssituation aus, um sich klar darüber zu werden, wer oder was sie sind, wo sie hinwollen und was sie auf gar keinen Fall mit sich machen lassen wollen. Weil das so schizophren ist, wollte ich es thematisieren. Weil ich es bezweifle, dass es zielführend ist, jedes Detail seines Lebens auszuforschen und auszustellen. Aber natürlich auch, weil es sehr, sehr interessant ist.

Das Schizophrene nämlich ist: Indem man solche Fragen beantwortet, die ja auch Fragen der Körper- und Lebensbeschreibungen streifen, spielt man der Gegenseite in die Hände. Ich bin im Übrigen auch der Meinung, dass es heute wichtiger denn je ist, das Private privat sein zu lassen und nicht in die Öffentlichkeit zu kehren und zu politisieren. Ich bin dafür, wieder ganz klare Grenzen zu ziehen zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten. Darunter fällt dann eben auch die halböffentliche Selbstanalyse. Immerhin gibt es im Internet auch solche Fragen- und Antwortenkataloge ausgestellt, sie sind frei einzusehen. Gerade im Zuge der Prekariatsbewegung, die ja ganz stark über das Internet kommuniziert und vernetzt ist. Für mich als Texterin ist das natürlich ganz praktisch, in dem Sinne, dass ich deren Inhalte und Selbstbekenntnisse mühelos per Copy-and-Paste aus dem Netz saugen kann. Und so schließt sich der Kreis: Ich brauche für die Verwendung eines Wortes wie ›Biopolitik‹ einen Kontext, in dem es gut aufgehoben ist. So finde ich in den Selbstbefragungen ein Format, das Format diktiert das Lied, das Lied ist bald zu lang, mir fällt es enorm schwer, den Text zu reduzieren, am Ende ist der Text dann aber doch reduziert und somit fertig.

Ein Text wie »Soldat_in oder Veteran« beginnt und bleibt bei der Befragung. Ich habe einfach Fragen aufgeschrieben. Assoziativ ins Notizbuch geschrieben. Beim Gehen durch die Straßen. Das ist noch kein analytischer Prozess. Ich schreibe nur auf, was mir an Fragen so durch den Kopf schießt. Die Fragen reihen sich dann fast schon automatisch passend an-

einander. Nur zwei Fragen stammen noch aus dem Marx'schen Katalog. Die Frage nach »John Harris oder Chez Monique« bezieht sich übrigens auf Körperzurichtungen, die einige Freunde von mir begehen – sie trainieren in Muskelzentren, um fit zu bleiben. Andere besuchen Sex Salons, um ihre Bedürfnisse zu befriedigen. Schon steht eine Frage im Raum. Mehrere Fragen aneinandergehängt – und wieder ist eine Strophe fertig.

Du erwähnst die Methode des Copy-and-Paste. So arbeitet Andreas Spechtl von Ja,Panik ebenfalls.

Ich lege meinen eigenen Quellcode offen: An einer Stelle singe ich die Zeilen »And the grass will be green / And the skies will be skies / And the sun ever beams / Oh and language, the virus from outta space«. Damit bringe ich Laurie Anderson und William S. Burroughs in den Kontext. Burroughs hat das Copy-and-Paste-Prinzip mit seinen Cut-Ups vorgedacht. Laurie Anderson hat ihn mit der Zeile »Language is a virus« zitiert. Und ich zitiere Laurie Anderson, wie sie William S. Burroughs zitiert. Copy-and-Paste ist natürlich eines der vielen Tools unserer Zeit. Ich selbst bediene mich vielleicht zu fünfzig Prozent bei Fremdquellen. Die andere Hälfte der Texte stammt genuin von mir. Gelungene Verschlüsselungen, also unkenntlich gemachte Zitate, inkludiere ich in meinen eigenen Texten.

In »Neulich im Kanal« samplest du den Rhythmus von Nina Simones »See Line Woman«, ein Lied, das von Leslie Feist als »Sea Lion Woman« letztes Jahr wieder in Erinnerung gerufen wurde. Ist dieser Ausflug in die mündliche Tradition der Folkmusik auch so ein Versuch einer doppelten Codierung?

Es ist vor allem eine Reverenz an Nina Simone, die ich viel höre. Ihren Beat zu samplen, ist nicht unbedingt naheliegend, weil es in meinem Lied um Geschlechterdekonstruktionen geht. Rein konzeptuell gedacht, hätte der Beat vielleicht bei einer anderen Nummer besser gepasst, aber sei's drum. Ich bin ein Sampling-Mensch, und das Sample hat bei dieser Nummer einfach perfekt auf den Sprechrhythmus gepasst. Leslie Feist ist mir in diesem Zusammenhang egal. Nina Simone zitiere ich auch noch an einer anderen Stelle meines neuen Albums, in dem Lied »Quality Woman«. Dieses hat die reproduktiven Arbeitsvorgänge feminisierter Arbeitsbereiche zum Thema. Darunter versteht man Arbeit, die man nicht sieht: geputzte Räume, die wieder verdrecken; Wäsche, die gewaschen und anschließend wieder benutzt wird; Essen, das gekocht und gegessen wird – und so weiter. Männliche Arbeit hingegen bleibt: Das Haus wird gebaut, die Straße geteert, das Rohr verlegt, das Buch geschrieben, der Baum gepflanzt, das Kind gezeugt.

Warum textet Gustav mal englisch, mal deutsch?

Weil meine Arbeit ganz stark von der englischen Sprache definiert wird. Für mich geht es darum, zu schauen, ob ich Problematiken verarbeiten kann, die nicht nur regional verstanden werden, sondern international. Und es gibt Themen, die lassen sich in englischer Sprache auch einfach am besten ausdrücken. Die Frau als Roboter, die elektronische Arbeit verrichtet, da bietet sich die englische Sprache einfach an, weil die ganzen Programmiersprachen auf dem Englischen basieren. Und natürlich verwende ich die englische Sprache, wenn ich mehr Leute erreichen möchte. Auf meinem ersten Album hatte ich den Song »We Shall Overcome«. Der bezieht sich explizit auf den Bürgerrechtsgospel von Charles Tindley, er steht in einer Traditionslinie. Bei einem solch konkreten Zitat liegt es ebenfalls nahe, sich der englischen Sprache zu bedienen. Ich würde fast von einer Notwendigkeit des Ausbrechens sprechen wollen – des gelegentlichen Ausbrechens aus der deutschen Sprache.

Dein erstes Album »Rettet die Wale« wurde nicht zuletzt wegen »We Shall Overcome« als Gegenwartskommentar zum leicht angestaubten Genre des Protestliedes wahrgenommen. Kaum einer schreibt heute noch Protestlieder.

Mein »We Shall Overcome« ist keine Coverversion, sondern ein Update. Als ich den Song schrieb, hatten wir in Österreich die schwarz-blaue Regierung. Zeitgleich fand der Anschlag auf das WTC in New York statt – im Zuge dessen wurde für den Krieg mobilisiert. Alles war ziemlich hysterisch. Und weil das so war, habe ich ganz klar nach einer Ansage gesucht, die sich gegen diese politischen Dynamiken wendete. So poppte das Lied auf. Konkret geht es in meiner Version von »We Shall Overcome« darum, dass ich feststelle, dass es das »We« nicht mehr gibt. Höchstens stand die Gegenseite, die Allianz der Kriegstreiber, die Politik als »We« formiert. Von diesem Moment an lebte der noch nicht geschriebene Song. Ich hatte einen Auftrag: gegen die Nation, die sich angeblich schützen muss, gegen die Nation, die ihre Werte bewahren muss. In meinem Upgrade wird das »We« zum Gegen-»We«. Der Song hat einen sehr langen Text – viele meiner Texte sind nichts anderes als endlose Litaneien. Es muss raus. Der Text muss raus. Als Sängerin bin ich übrigens oft überfordert von dem, was die Texterin mir da an Zungenschlägen vorschreibt.

Haben Protestsongs jemals etwas verändert?

Diese gemeine Frage wird ja immer gestellt: Was haben sie bewirkt? Die Rassentrennung in den USA ist immerhin offiziell aufgehoben worden. Oder dass zum ersten Mal in der Geschichte der USA eine Frau und ein Schwarzer ernsthaft um das Präsidentenamt kämpfen... Irgendetwas werden diese Lieder schon bewirkt haben. Ich definiere mich dennoch nicht als Protestsängerin. Das ist mir wichtig. Ich würde mich eher als eine Art gesellschaftskritische Liedermacherin bezeichnen wollen. Ich habe keinen anderen Begriff dafür. Angenehmerweise klingt der Begriff zwar ein wenig angestaubt, aber zumindest ist er nicht allzu negativ belastet, vor allem lässt er viel offen.

Auf deinem neuen Album singst du eine Zeile, die wie ein Schlüsselsatz klingt: »Sie lebe hoch, die Uneindeutigkeit!«

Das bezieht sich natürlich vor allem auf die Genderfrage. Natürlich versuche ich in meinen Texten auch Dinge zu verschlüsseln, sodass man sich nicht sofort orientieren kann. Ich finde Verschlüsselungsmethoden wichtig, die von den Hörern fordern, dass man sich näher mit etwas auseinandersetzt. Alles, was zu direkt kommt, transportiert auch immer eine Form von Beliebigkeit, die ich versuche zu vermeiden. Weil allem, worauf man sich verlassen kann, auch eine gewisse Gefälligkeit innewohnt. Ich möchte mich nicht auf einen Text verlassen können. Ich möchte nicht missverstanden werden, aber ich möchte vieldeutig lesbar sein.

Warum schreiben eigentlich Frauen so oft und gerne tagebuchartige Texte – und du nicht?

Dazu erkläre ich am besten, warum es die Kunstfigur Gustav gibt. Und zwar war ich einmal in meiner Studienzeit in ein Bandprojekt involviert, wo ich gemeinsam mit vier Jungs elektronische Musik produzierte und bei drei Nummern auch sang. Als es um die Verwertung der Platte ging, wurde ich plötzlich zur Sängerin degradiert, meine ganzen kompositorischen und texterischen Tätigkeiten wurden quasi nicht erwähnt. Ich fasste daraufhin zwei Entschlüsse: Erstens stieg ich aus der Band aus und schwor mir, nur noch solo zu arbeiten. Zweitens wollte ich nie die Rolle der zerbrechlichen Sängerin spielen – inklusive der vertonten Tagebucheintragungen und der Stimme als emotionales, berührendes Element. Der Grundstein für Gustav war gelegt.

Warum ein Männername?

Um zu verwirren, zu verschlüsseln. Damit man eben nicht weiß, ob es sich bei Gustav um einen Produzenten, eine Band, einen Typen oder ein Mädchen handelt. Das kann ja alles sein. Nur eines nicht: Gustav wird nie im Leben Liebeslieder schreiben. Ich habe gar nicht das Bedürfnis, von solchen intimen Dingen zu erzählen. Zwar hieß die erste Nummer von Gustav »Love Of My Life«, aber das Liebeslied wurde durch Konsumkritik durchbrochen. Zusammengefasst erlaubt Gustav es mir, als Produzentin, als Musikerin und als Komponistin wahrgenommen zu werden – indem ich über Dinge singe, die mich nicht auf die Rolle der Sängerin reduzieren.

Sind Texte von Eva Jantschitsch anders als Texte von Gustav?

Eva schreibt keine Texte. Ich schreibe auch kein Tagebuch. Für einen Liedtext brauche ich einen Auftrag, einen Anlass, vorher setze ich mich gar nicht an den Tisch. Ich habe keine anderen Verwertungsmodi für Texte außer für Liedtexte im Zusammenhang mit Gustav.

Warum schreibst du?

Weil Schreiben eine Waffe ist. Es ist ein Selbstbehauptungsinstrument. Die Sprache ist mein Rüstzeug. Soziologen haben herausgefunden, dass sich Mädchen bis zu ihrem zwölften Lebensjahr in ihrem Verhalten nicht groß von Buben unterscheiden. Erst dann beginnen sie, sich selbstreflexiv mit ihrer Rolle auseinanderzusetzen. Die Soziologen nennen diese Phase ›loss of voice‹. Mädchen nehmen dann wahr, wie andere auf sie reagieren – und sie beginnen sich aufgrund dessen automatisch zu disziplinieren. Die erste Reaktion ist das Verstummen: Bevor ein Mädchen etwas Falsches sagt, sagt es lieber gar nichts. Laut dieser These beginnen junge Frauen etwa ab dem zwanzigsten Lebensjahr mit der Aufarbeitung dieser Phase – sie befreien sich von der Vorstellung, dass es von Vorteil ist, zu schweigen. In diesem Sinne hat auch das Gustav-Projekt einen emanzipativen Charakter. Gustav ist für mich die Rückeroberung von Sprache.

Du bedienst dich auffällig oft in deinen Texten eines militärischen Jargons. Zufall?

Mir geht es um die Aufarbeitung von Konfliktherden. Vielleicht greife ich deshalb unbewusst auf diese Begriffe zurück. Aber das ist vermutlich einfach ein militanter Zug von mir.

In dem Titelstück deines neuen Albums beschreibst du eine moderne apokalyptische Nachkriegssituation.

Dieses Lied ist ein gutes Beispiel dafür, dass ich manchmal vorher weiß, um welches Thema sich das Lied drehen wird. In diesem Song geht es um die Riots in den Pariser Banlieues von 2005. Ich wollte den Straßenkampf thematisieren. Wie kommt man raus aus der Stadt? Wie ist der Kampf architektonisch, städteplanerisch verursacht worden? Ich habe also gezielt recherchiert, ich habe »La Haine« gesehen, und ich habe die österreichische Zeitschrift für Städteplanung, Der Rief, abonniert. Ich habe natürlich auch die Berichterstattung über die Riots selbst ausgewertet. Mich hat es fasziniert, herauszufinden, wie um die Stadt Paris Zonen gelegt wurden, wie sie von der Stadt entkoppelt wurden. So sammelten sich Stimmungsbilder und Situationen in meinem Notizbuch. Schlussendlich habe ich zwei Jahre gebraucht, bis der Song abgeschlossen war. Ich tue mich wahnsinnig schwer, die Essenz aus einer Recherche von Textfragmenten herauszufiltern. Konkret bekam der Song seine Richtung, als ich mich irgendwann von der Vorstellung verabschiedete, dass die Erzählerin aktiv an den Straßenkämpfen teilnehmen muss. Das hat schlagartig die Ansprache und die Perspektive des Songs geändert. Jetzt geht es nur mehr um das Verlassen des Geschehens. Das Geschehen hingegen liegt in der Vergangenheit. Die musikalische Struktur, der Spannungsbogen des Songs hat diesen Wechsel der Perspektive nötig gemacht. Der aktive Moment des Steineschmeißens war von der Musik nicht abgedeckt. Die Musik war die treibende Kraft hinter der Entscheidung, hier grundlegend etwas zu ändern. Die Fertigstellung der Platte hat unter anderem deshalb so lange gedauert, weil ich dieses Mal viel am Computer gearbeitet habe, abgekoppelt von meinem Körper und meinem Rhythmus. Ich bemerkte: Das tut mir und meinen Texten gar nicht gut. Musik funktioniert viel über Wiederholung – Texte ebenfalls. Am Computerbildschirm aber sehen wiederholte Zeilen oft redundant aus. Umgekehrt aber geben Wiederholungen bereits eine Rhythmik vor. Arbeiten am Computer ist nicht unbedingt dem Verfassen eines Songtextes förderlich. Erst als mir meine Schwester wieder ein Moleskine-Notizbuch schenkte, ging es.

Haptik ist wichtig für das Verfassen von Songtexten?

Was meine Recherchen anbetraf, habe ich mit Copy-and-Paste viel Inhalt in Microsoft Word zusammengetragen. Unnatürlich viel Inhalt in Sekundenschnelle. Das tut der Texterin nicht gut. Mehr noch: Ich hatte bald unzählige Word-Dateien, die ich nicht mehr zusammenzubringen vermochte, alle randvoll mit Informationen und Assoziationen. Die simple Möglichkeit, eine Seite umzublättern, fehlte mir total. Du kannst nicht einfach kurz auf Seite 27 nachschauen, was du rot unterstrichen hattest – stattdessen scrollst du auf einem kleinen Bildschirm, das ist der Tod der Assoziation. Das Analoge entspricht meiner Art zu denken – und das sage ich, obwohl mein Leben durch und durch digitalisiert ist. Nur beim ästhetisch-schriftstellerischen Akt des Texteschreibens ist das Digitale nichts für mich. Das habe ich bei dieser Produktion gelernt. Also: Recherche am Computer geht noch, aber dann müssen es Stift und Notizbuch sein.

**»COPY-AND-PASTE IST EINES DER TOOLS UNSERER ZEIT. ICH BEDIENE MICH ZU 50% AUS FREMDQUELLEN.«**

Du kommst aus Wien, der Stadt der Caféhäuser. Schreibst du in der Öffentlichkeit?

Früher habe ich es genossen, diese Atmosphäre, diese schönen Tischdecken in den schönen Wiener Cafés. Heute finde ich es so affig. Es hat sich komplett umgekehrt. Ich bedauere das, aber ich kann es nicht ändern. Auch im Flugzeug kann ich nicht schreiben. Umso leichter fällt es mir jedoch auf langen Zugfahrten. Der Zug hat einen guten Rhythmus. Du bist unterwegs, aber die moderate Geschwindigkeit überfordert deine menschlichen Wahrnehmungen nicht. Sagt man nicht, dass die Seele mit 70 Kilometer pro Stunde reist? Allerdings fahre ich nicht mehr gerne Zug, seitdem man in den Speisewagen nicht mehr rauchen darf.

**Gustav** *»Verlass die Stadt«*
*(Chicks On Speed Records / Indigo)*
*bereits erschienen*

# ANDREAS SPECHTL

***In der letzten Spex empfahlen wir Ja,Paniks neues Album als Platte der Ausgabe. Sänger Andreas Spechtl, der seine Texte aus bis zur Unkenntlichkeit zerschnittenen Fremdquellen neu zusammencuttet ist damit die wichtigste deutschsprachige Platte seit Blumfelds »L'Etat Et Moi« gelungen. Auf »The Taste And The Money« erzählt Spechtl eine assemblierte Geschichte der Wiener Ausgehgesellschaft – Autor und erzählendes Ich überblenden zu einer falcoesken Kunstfigur. In seinem ersten großen Interview erklärt der vierundzwanzigjährige Wahlwiener, wie weit die heute als ›postmodern‹ bezeichnete Methode des Zitatpops eigentlich zurückreicht – und wie tückisch es ist, den bürgerlichen Namen beibehalten zu haben, wo es doch auch ein Pseudonym getan hätte.***

Ich habe ein literarisches Vorbild, das ist der französische Autor Lautreament. Er gilt neben Arthur Cravan als der große Wegbereiter der Surrealisten und Situationisten. Er ist der Erfinder der Zweckentfremdung von Literatur. Er hat nur ein Buch geschrieben, um 1840: »Die Gesänge des Maldoror«. Er wollte eigentlich noch ein zweites schreiben, das hätte den Titel »Poesie« tragen sollen. Zu zweit sollten die beiden Bücher ein dialektisches Werk über Gut und Böse ergeben. »Die Gesänge des Maldoror« ist das böse der beiden Bücher, es besteht aus Gesängen in Versform. »Meine Dichtkunst wird nur darin bestehen, den Menschen, dieses Raubtier, mit allen Mitteln anzugreifen«. Das ist eine Zeile aus den Gesängen über das Böse. Das ist ein arger Text. Der liest sich wie ein ganz normaler surrealistischer Text, ist aber knapp einhundert Jahre früher geschrieben worden. Ich habe die Zeile in einen meiner Texte hineingeschrieben. Vom guten Buch »Poesie« hat Lautreament nur noch das Vorwort schreiben können, dann raffte ihn ein seltenes Fieber hinweg. In diesem Vorwort aber schreibt er allgemein über Dichtung und Philosophen seiner Zeit. Literaturwissenschaftler fanden dann heraus, dass in diesem Vorwort kein einziger Satz von ihm selbst stammte, dass er alles nur aus anderen Quellen zusammengetragen hatte. André Breton und seine Frau haben Lautreament wiederentdeckt, wurden von ihm maßgeblich inspiriert und ermöglichten es mir damit, ihn meinerseits wiederzuentdecken. Lautreament gab mir gewissermaßen die Erlaubnis zu meinem Schreiben. Auch ich stelle meine Texte aus anderen Quellen zusammen.

Mein anderes großes Vorbild ist naheliegenderweise William S. Burroughs. In Paris begann Burroughs Ende der fünfziger Jahre, an seinem Prosamanuskript zu »Naked Lunch« zu arbeiten, das 1959 als Teil der sogenannten »Nova«-Trilogie veröffentlicht wurde. Burroughs hatte seine Geschichte bereits fertiggeschrieben, um sie anschließend zu zerschneiden und neu zusammenzusetzen. Er hat gewissermaßen das E.T.A. Hoffmann'sche Prinzip der »Lebensansichten des Kater Murr« auf einen eigenen Text angewendet und die Methode ›Cut-Up‹ genannt. Diese Arbeitsweise ist natürlich faszinierend und war damals ihrer Zeit voraus. Heute scheint jeder so postmodern zu arbeiten. Ich schreibe beeinflusst von Burroughs und seiner Cut-Up-Technik, aber doch ganz anders.

Ein langes Sammeln geht meinen Ja,Panik-Texten voraus, das ist gewissermaßen die erste Phase. Ich schreibe auf: Wörter, Sätze, Fragmente, aus dem Zusammenhang Gerissenes. Egal was. Einfach alles. Ich nehme Sätze aus der Literatur – ich lese ziemlich viel –, Zeilen aus anderen Songtexten, Erinnerungen an Fortgehgeschichten, Meldungen aus Tageszeitungen. Fast nie übernehme ich solche Fundstücke unverändert, ich korrigiere mein Treibgut, bis es passt. Mein Prinzip der Entwendung basiert auf der Anpassung des Gefundenen an mich, an das, was meine Sprache sein könnte. Das ist nicht immer leicht, denn ich kann keine deutschsprachige Musik mehr hören – und ich will nicht so sein wie die anderen, die für mich klingen wie Grobe. Die singen heutzutage alle, als wollten sie die deutsche Sprache so geschmeidig klingen lassen wie die englische. Und weil ich diese Art und Weise so unangebracht finde, sitze ich selbst ewig und ewig an meinen eigenen Texten. Ich streiche so viel weg, bis am Ende nur noch ein Kern von dem übrig bleibt, was sich ursprünglich angesammelt hatte. Also lese ich weiter in der Tageszeitung. Das geht in Wien mit seinen Cafés ja ganz gut. Ich bin leidenschaftlicher Zeitungsleser. Ich bin jederzeit bereit zu wetten, dass ich in einer Zeitung spätestens nach ein paar Artikeln ein Wort finde, das mich reizt. Und dann merke ich: Mein Satz war bis jetzt herkömmlich. Dieses eine Wort aber, das ich gerade gefunden habe, das macht meine Zeile für mich singbar. Aus meiner Sicht stelle ich auf diese Weise das Gefundene richtig. Immerhin finde ich in Schrecklichem Schönes. Nicht nur in der Zeitung: Auch in hässlichen Liedern findet sich eine Zeile, die es wert ist, erinnert zu werden. Mit der Zeit stelle ich dann vielleicht fest: Eigentlich hat mich an der ganzen Zeile nur ein einzelnes Wort fasziniert. Spätestens dann schachtele ich herum, manchmal bleibt nur das eine Wort über. Ich habe dabei kein schlechtes Gewissen: Ich reiße mit meiner Methode ohnehin alles aus seinem Zusammenhang, entleere es gewissermaßen seines Sinnes, da machen ein paar Wörter mehr oder weniger keinen Unterschied, zumal ich die Quelle mit meinen Veränderungen in der Regel weitgehend unkenntlich mache. Am ›Sinn‹ der Quellentexte bin ich sowieso nicht interessiert. Beim Nachstellen geht die Intention des ursprünglichen Autors automatisch verloren. Mein Interesse ist formalistischer Natur.

Immer kommt irgendwann der Punkt, an dem mir auffällt, dass jetzt ein Lied konkret im Entstehen begriffen ist. Meist merke ich es daran, dass sich aus meinem Treibgut ein Refrain zusammengesetzt hat, der irgendwohin weist. Das erscheint mir ganz natürlich, ist doch der Refrain das Statement zum Lied, der Leuchtturm, der auf das Lied hinweist. Und mir erklärt der Refrain, was für ein Lied ich gerade schreibe. Das ist dann der Moment, an dem ich mir selbst und der Band gegenüber die Verpflichtung spüre, meine einhundert-

tausend Notizen durchzugehen und herauszufinden, was sonst noch zu diesem Refrain passt. Einzelne Zeilen dieser Textarchitektur stehen bald fest, sie markieren zugleich die Leerstellen. So ein Text entsteht dann sehr haptisch. Ich muss den Text angucken und in die Hand nehmen können. Ich brauche ein großes, leeres Blatt Papier, um die einzelnen Zeilen zusammenschieben zu können: Ich mache mir im wahrsten Sinne ein Bild von dem entstehenden Text. Ein typografisches Bild. Manchmal überklebe ich auch Songtexte anderer mit gleichlangen Zeilen. Wenn eine Silbenanzahl bei dem einen zu singen geht – dann wird es auch bei mir gehen. Die noch nicht überklebten Zeilen erinnern mich dann an die noch zu schreibenden Zeilen. Mich persönlich reizt es sehr, einmal ein Album mit Texten zu schreiben, bei denen sich keine einzige Zeile reimt – ganz konzeptionell an die Sache zu gehen. Eigentlich mag ich Reime. Aber im Kontext von Popmusik, die seit jeher auf Reime geeicht ist, die einen reibungslosen Flow haben, bedeutet ein Bruch mit den Konventionen das Betreten von Neuland. Mich reizt diese Antiform. Ein anderes entscheidendes Merkmal meiner Arbeit ist, dass ich mir selber meine Zeilen immer und immer wieder laut vorlese. Dass dieses Vorlesen funktioniert, ist viel wichtiger, als dass die Zahl der Silben stimmt.

**»FALCO WAR IMMER ELEGANT – DIE BÜGELFALTE SO SCHARF, DASS MAN SICH AN IHR SCHNEIDEN KONNTE.«**

In Japan ist es ein Volkssport, Haikus zu verfassen. Jeder Kartonzerreißer scheint dort an Haiku-Wettbewerben teilzunehmen, andere schreiben täglich ein Haiku in ihren Internetblog. Jeder kennt die Regeln: Erste und zweite Zeile sind Betrachtungen zu je fünf Silben, die dritte Zeile ist die Konklusion mit sieben Silben. Dadurch, dass Versmaß und inhaltliche Zuordnungen der Zeilen unverrückbar sind, fügt sich mühelos jeder Inhalt in diese Silbenfolgen… Triumphiert bei dir auch die Form über den Inhalt?

Der Inhalt ergibt sich bei mir in der Tat aus der Form. Der Inhalt geht mir nahe, deshalb ist er für mich auch ein wenig banal. Er muss in eine Form gebracht werden, damit er gebändigt wird. Unser neues Album »The Taste And The Money« war für mich der Abschluss eines Kapitels. Es behandelt inhaltlich meine letzten vier Jahre in der Ausgehgesellschaft Wiens. Es ist eine recht genaue Beschreibung einer gewissen Szene, in der ich mich bewegt habe. Ich habe im Flex gearbeitet, an der Garderobe, wo man die Jacken auf die Stangen hängt. Ich trug ein paar Songs mit mir herum, von denen ich wusste, dass sie noch nicht fertig waren – bis ich erkannte, dass diese morbiden, schlackigen Lieder noch zu persönlich waren, gewissermaßen der Inhalt noch über die Form triumphierte. Ich stellte fest: Genau das will ich nicht. Ich wollte mir nicht meine Seele aus dem Leib singen. Andererseits wollte ich diese angefangenen Lieder nicht verwerfen. Ein Zwiespalt. Also beschloss ich, mich noch genauer in dieser Szene umzugucken und diese begonnenen Lieder zu überarbeiten, indem ich sie ins Groteske übertreibe und dabei gleichzeitig die strenge Form berücksichtige. Genau so hat auch Lou Reed schon gearbeitet. Er wird ja stets als krasser Junkie beschrieben, aber tatsächlich hat er vor allem die Nähe der Junkies gesucht, um anschließend besser beschreiben zu können, was er gesehen hat. Ich glaube, er begab sich während der Zeit mit The Velvet Underground bewusst in ein krasses Umfeld, um sein Faible für diese Gestalten ausleben zu können – und anschließend Songs aus deren Perspektive zu schreiben. Lou Reed ist wie ein Reisereporter in ein fremdes Land gefahren. Genau so schaute ich mir die Gestalten in der Garderobe des Flex ganz genau an und suchte Gespräche mit ihnen. Gleichzeitig begann ich, ein wenig eingehender nachzuforschen, was andere Leute schon über das gleiche Thema geschrieben haben, und suchte dort nach geeigneten Sätzen.

Das gleiche Thema? Was ist das gleiche Thema?

Wien. Die Stadt. Das ganze Album »The Taste And The Money« dreht sich um Wien. Ich habe die heillos übertriebenen Exzesse, die auf der Platte stilisiert werden, in den Leuten gefunden, die ich im Nachtleben kennengelernt habe. Ich fühlte mich wie im Zoo. Seitdem die Platte fertig ist, gehe ich gar nicht mehr viel aus. Ich habe das jetzt durch. Aber als ich an der Platte noch arbeitete, beschäftigte ich mich auch mit jenen, die vorher schon über Wien geschrieben haben: Der Falco und der Helmut Qualtinger haben meiner Platte den Weg geebnet, in dem Sinne, dass sie vor mir bereits über das gleiche Thema gesungen haben. Ich schaute mich also bei ihnen um und stellte fest, dass bei beiden das überzeichnete Ich ganz massiver Bestandteil der Texte ist. Und irgendwann bemerkte ich, dass ich im zweiten Anlauf selbst zu einer falcoesken Kunstfigur geworden war. Das also schien die Stadt zu implizieren. Ähnlich wie Falco bin ich immer auf der Suche nach einer eleganten Lösung für einen Text. Eine Zeile wie »Ich bringe mich in Form / Auf der Herrentoilette« ist für mich eine elegante Zeile. Am Ende geht es zwar um ein herkömmliches Thema: »Ich bringe mich in Form« ist auch nur ein weiteres Liebeslied. Umso wichtiger aber ist es, dieses Lied zu meinem eigenen Lied zu machen, es zu gewinnen. An dem Text habe ich ewig gesessen! Ich musste persönliche Erlebnisse so umformen, dass sie zu einem autonomen Ausdruck wurden: Sie weg, ich da, ich verlass das Land, wegen ihr und dem anderen Typen. Hätte ich das Lied als Erinnerung an ein Erlebnis aufgebaut, wäre ich spätestens beim Refrain auf Probleme gestoßen. Aber als Refrain zu nehmen: »Ich bringe mich in Form / Auf der Herrentoilette«, das gab der Nummer von Anfang an einen selbstbewussten Spin, lässt es doch offen, ob man sich die Nase pudert oder die Haare gelt. Es hebt die Geschichte auf eine andere Ebene, weil die Liebe und das Verlassenwerden im Refrain des Songs schon unwichtig geworden sind. Die erzählende Figur ist in einem anderen Kosmos. Sie schaltet

wieder auf Offensive. Da gibt es eine Analogie zu Falco, der hat einmal »It's All Over Now, Baby Blue« gecovert, in einer ganz und gar eigensinnigen Version, die sich total vom Original entfernte. Ich weiß gar nicht, ob ich seine Version musikalisch gut finde oder nicht. Aber es fasziniert mich, wie er diesen Nachblick auf die Weggegangene gewissermaßen mit einem »Selbst schuld!« kommentiert. Ich verweise auf Falco, indem ich doppelt zitiere: Falco übersetzt Dylan in sein eigenes Falco-Strizzi-Sprech, wenn er aus der berühmten Refrainzeile »The carpet, too, is moving under you / And it's all over now, Baby Blue« seine ganz eigensinnige Zeile »Und vergiss nicht deine High Heels / Deine heißen roten Schuh' / Baby Blue« macht. Falco lässt jede Sentimentalität hinter sich, er sagt: »Geh doch! Und meine Nase ist übervoll mit Koks.« Und ich übersetze Falcos Zeile mit »Vergiss nicht dein schwarzes Hemd, vergiss nicht deine roten Schuh'« – nur dass ich diesen Satz an den Anfang des Songs gestellt habe. Während Falco mit seiner Coverversion 1985 klarstellte, dass er Dylan hört – zu einer Zeit, als keiner ihn hörte –, stelle ich heute klar, dass ich ein Fan von Falco bin.

Was wird dann aus dem Liebeslied?

Es wird in beiden Fällen entkitscht, indem eine aggressive, offensive Ebene hinzugefügt wird, eine maskuline, balzende Checker-Haltung. Ich liebe ja auch, wie Falco sich zur Kunstfigur außerhalb seiner Songs machte. Wenn er Interviews gab, wenn er Ernst Jandl las. Immer elegant, die Bügelfalte so scharf, dass man sich an ihr schneiden konnte, die Schuhe so glänzend. Und wenn er dann den Mund aufmachte, kam aus diesem eine verstellte, arrogante, näselnde Schönbrunner Zuhälterstimme, die sprach: »Mir könnt's ihr nix.« Man darf nicht vergessen: Falco kam aus einer totalen Proletenfamilie.

Wäre es für dich einfacher, wenn du – wie Falco – einen Nom de Guerre hättest?

Tatsächlich habe ich mir Gedanken darüber gemacht, ob die Präsenz meines bürgerlichen Namens Andreas Spechtl für mich als Autor und Sänger ein Nachteil sein könnte – dass der Name für die Texte und dafür, wie sie sich entwickeln, hinderlich sein könnte. Denn ich forme meine persönlichen Erlebnisse, Erfahrungen und Probleme ja in ein autonomes Kunstwerk um. Vehement will ich keiner von diesen Kumpeltypen sein, die ihr Leben in ihren Texten auftischen. Falco war in Wirklichkeit Hans Hölzl, aber nur als Falco konnte er Falco sein. Das Problem, wenn Andreas Spechtl Texte schreibt, ist einfach erklärt: Die Leute denken, das hat der auch erlebt, man erlebt beim Hören also den Lebensweg eines gewissen Andreas Spechtl nach. Ich habe das aber nur beobachtet, meine Texte sind gar nicht authentisch, sie sind in höchstem Maße konstruiert. In Romanen gibt es ja ebenfalls den Icherzähler, der nur in den seltensten Fällen deckungsgleich mit dem Autor ist. In der Musik scheint das seltener zu sein. Mit diesem Widerspruch muss ich umgehen lernen, ich muss meine Autorenposition erst noch verinnerlichen. Als Kunstfigur fiele mir das Einnehmen einer solchen vermutlich viel, viel leichter.

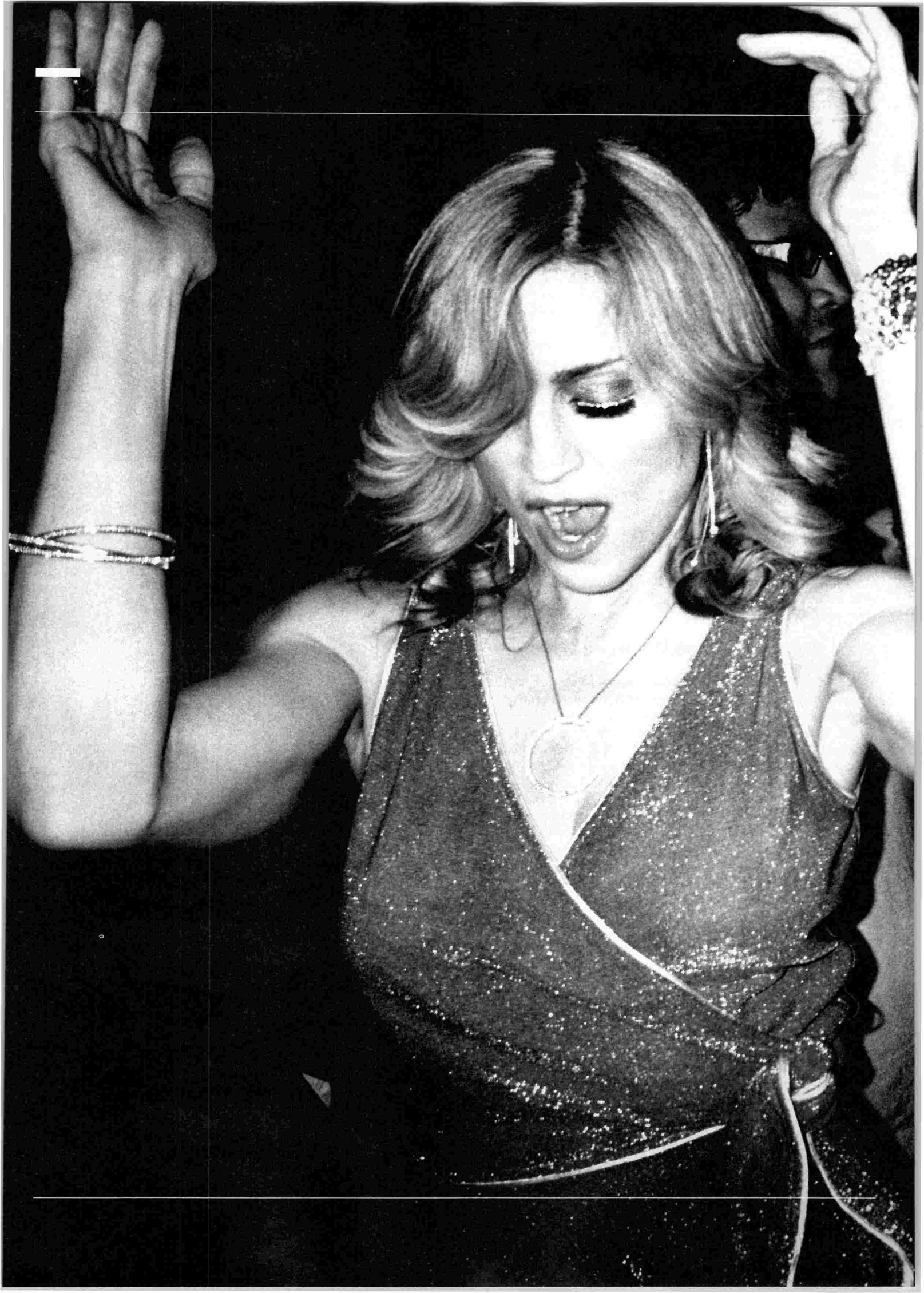
Du könntest dich ja Andreas Krull nennen.

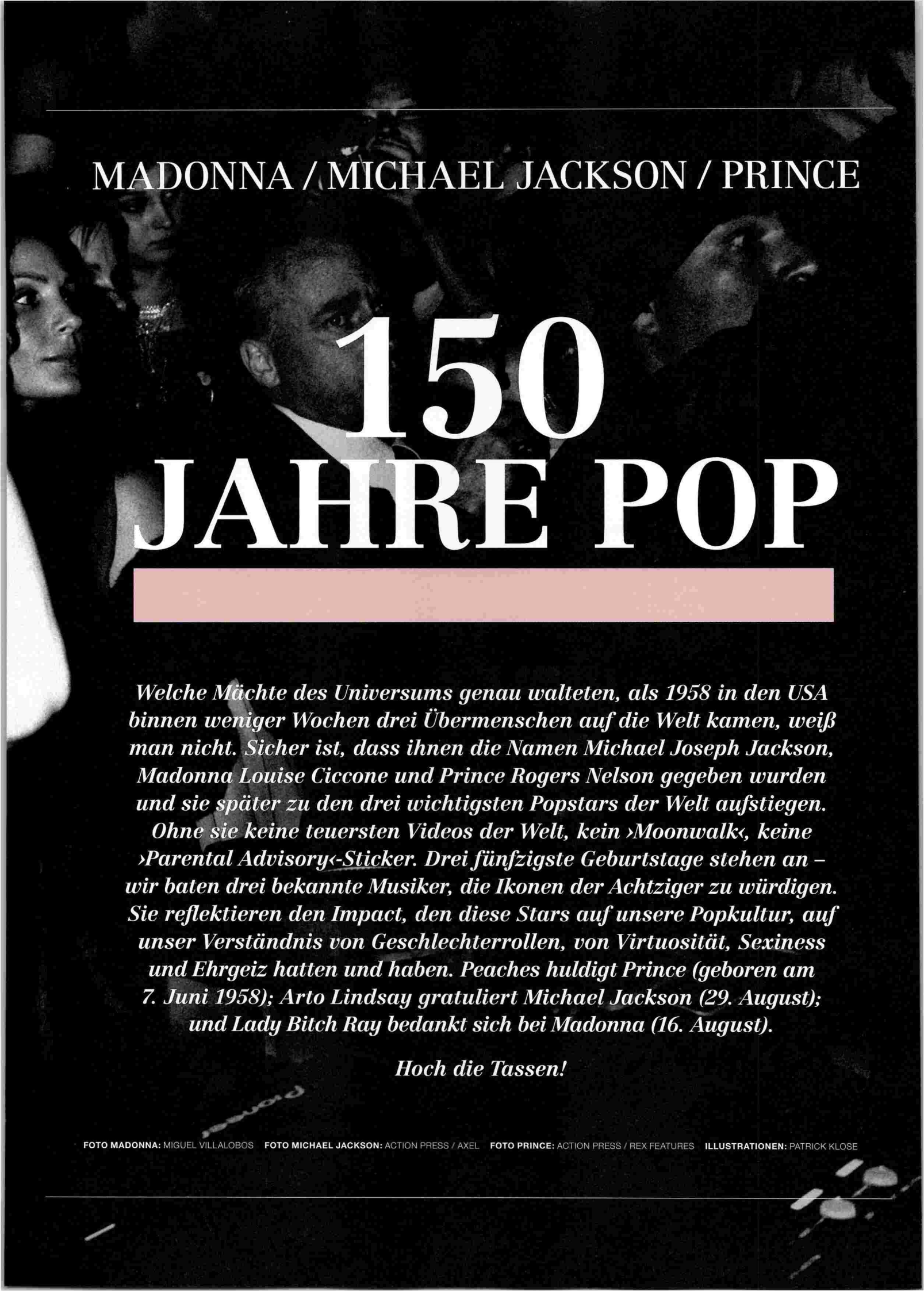
Wie Felix Krull? Hat es das schon gegeben, dass man sich während seiner Karriere noch umbenennt? Christiane Rösinger von den Lassie Singers nannte sich zu Beginn ihrer Karriere nach ihrem Geburtsort Hügelsheim Christiane Hügelsheimer, bevor sie später wieder zu ihrem wirklichen Namen zurückkehrte.

**Ja,Panik** *»The Taste And The Money«*
*(Schoenwetter Schallplatten / Broken Silence) bereits erschienen*

*Nr.* 7
»Autofiktion«

*Nr.* 8
»Hochstapler«





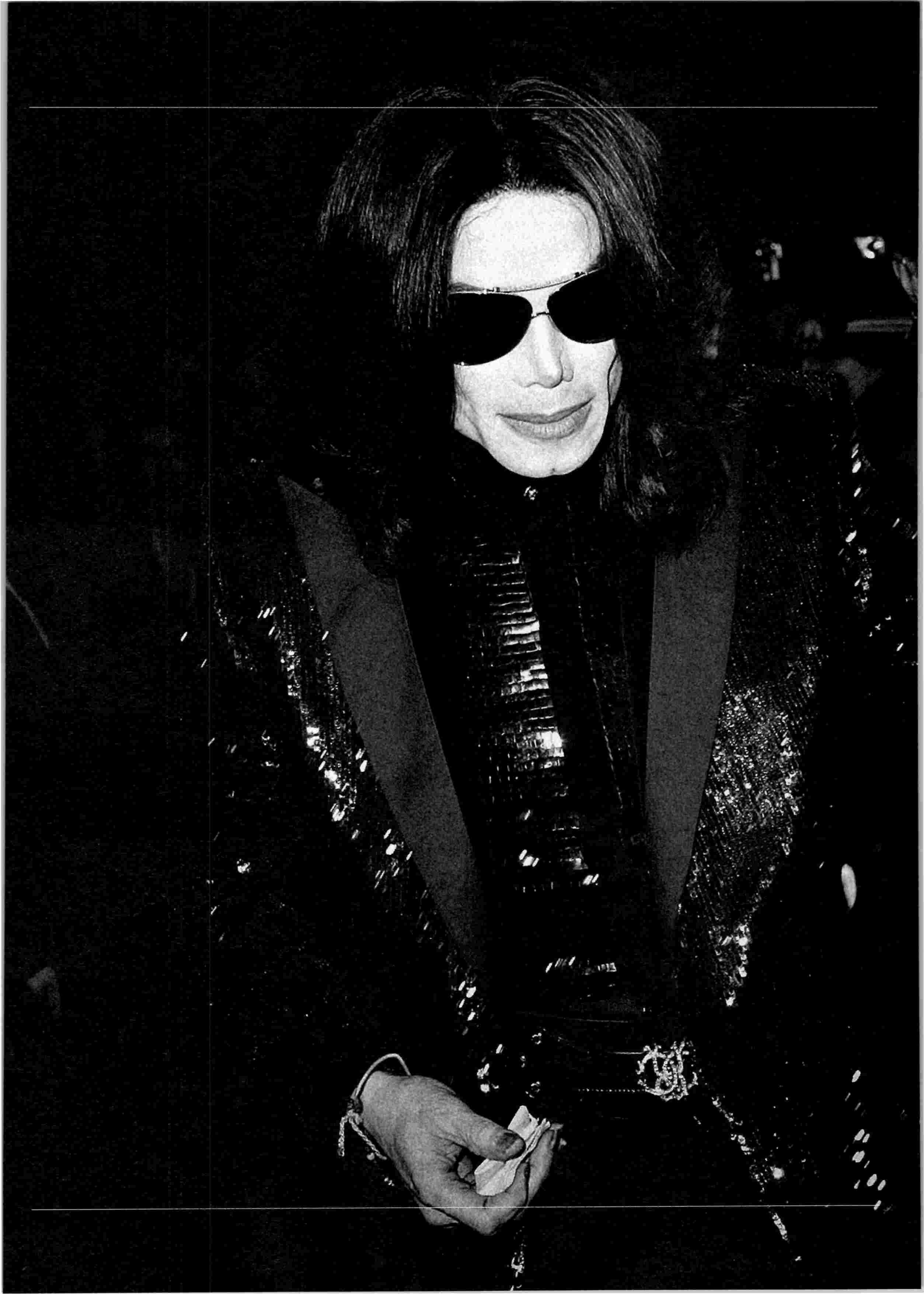
MADONNA / MICHAEL JACKSON / PRINCE

# 150 JAHRE POP

*Welche Mächte des Universums genau walteten, als 1958 in den USA binnen weniger Wochen drei Übermenschen auf die Welt kamen, weiß man nicht. Sicher ist, dass ihnen die Namen Michael Joseph Jackson, Madonna Louise Ciccone und Prince Rogers Nelson gegeben wurden und sie später zu den drei wichtigsten Popstars der Welt aufstiegen. Ohne sie keine teuersten Videos der Welt, kein ›Moonwalk‹, keine ›Parental Advisory‹-Sticker. Drei fünfzigste Geburtstage stehen an – wir baten drei bekannte Musiker, die Ikonen der Achtziger zu würdigen. Sie reflektieren den Impact, den diese Stars auf unsere Popkultur, auf unser Verständnis von Geschlechterrollen, von Virtuosität, Sexiness und Ehrgeiz hatten und haben. Peaches huldigt Prince (geboren am 7. Juni 1958); Arto Lindsay gratuliert Michael Jackson (29. August); und Lady Bitch Ray bedankt sich bei Madonna (16. August).*

*Hoch die Tassen!*

**FOTO MADONNA:** MIGUEL VILLALOBOS **FOTO MICHAEL JACKSON:** ACTION PRESS / AXEL **FOTO PRINCE:** ACTION PRESS / REX FEATURES **ILLUSTRATIONEN:** PATRICK KLOSE



# LADY BITCH RAY *über* MADONNA

*»Verpiss dich, ich bin die Madonna des Rap!«, pflegte Reyhan Sahin alias Lady Bitch Ray früher zu bitchen, wenn ihr die Leute bei Hiphop-Battles blöd kamen. Die türkisch-deutsche Rap-Feministin, die zuletzt im Film »Chiko« eine Hure spielte und an der Universität Bremen über die Kleidungssemiotik promoviert, schätzt Madonna sehr – vor allem als Vorreiterin des ›Vagina-Style‹.*

**MADONNA** könnte meine Mutter sein. Sie wurde im August 1958 geboren, im selben Monat, in dem meine Mutter auf die Welt kam. Meine Mutter ist cool, aber ich muss sagen: Madonna ist geiler. Ich habe verdammt viel von ihr gelernt in puncto Selbstbewusstsein, Sexualität und Frauenrechte. Viel mehr als von irgendwelchen Feministinnen, die im Schilde führen, Frauen stark zu machen, dabei aber in die völlig falsche Richtung denken und aussehen, als hätten sie seit Jahren nicht gefickt.

Ich habe Madonna schon als Kind wahrgenommen. Dass es bei ihr um Themen wie Repräsentation von Frauen in der Gesellschaft und Eigenermächtigung geht, habe ich damals natürlich noch nicht reflektiert. Das kam erst später. Aber als ich elf war, wollte ich schon unbedingt ein Madonna-T-Shirt haben. Meine Mutter hat mir eins gekauft. Das T-Shirt war mir heilig! Ich kann mich erinnern, wie eine Freundin damals zu mir meinte: »Ach, Madonna, die lesbische Schlampe!« Ich sagte nur: »Was, Alter? Du bist die Schlampe! Madonna ist richtig geil!«

Als ich mit sechzehn anfing zu rappen, war Madonna immer noch wichtig für mich. Immerhin ist sie diejenige, die sich im Popgeschäft bis nach ganz oben durchgekämpft hat – mit Ehrgeiz und Disziplin. Madonna kann nicht singen? So what! Es ist doch immer dasselbe in unserer Gesellschaft: Sobald eine Frau mal erfolgreich ist, wird sofort nach einem Makel gesucht, mit dem man ihr alles wieder absprechen kann. Sie ist dann schnell die Billige, die Dumme, die Hässliche, die Talentlose, die Verbissene, die zu Ehrgeizige, die Asoziale, was auch immer. Eine Frau kann in diesem Sinne immer nur unberechtigterweise zu Ruhm kommen.

Ich erinnere mich, wie ich früher antwortete, wenn Leute zu mir meinten, ich könne nicht rappen: »Ich bin die Madonna des Rap!« Und wenn ich heute als Lady Bitch Ray Begriffe wie ›Bitch‹ oder ›Hure‹ für mich besetze – wenn ich mich dieser Begriffe bemächtige und sie positiv umdeute –, dann hat das auch viel mit Madonna zu tun: Sie ist diejenige, die die biblische Figur der Madonna umgedeutet und ihr eine Möse gegeben hat. Sie ist die heiße Unbefleckte, die geile Mutter Gottes, die heilige Nutte. Es geht dabei natürlich auch um Provokation, vor allem aber geht es um Freiheit: die Freiheit, eine Rolle, die negativ konnotiert ist, positiv zu besetzen und deren Verkörperung überdies noch in ihrer alten Bedeutung zu genießen. Die Riot-Grrrl-Bewegung hat das mit ihrer selbstbewussten Adaption der Bitch ja auch gemacht. Aber das hat noch nicht gereicht. Da ist noch einiges an Saft drin. An der Aufregung um meine Person kann man das gut sehen. Die ganzen Rapper zum Beispiel, die den ganzen Tag prahlen: »Ich hab hier Bitches, ich fick sie alle!« Wenn aber mal eine Frau wie ich kommt und eine Ansage macht: »Besorgt's eurer Bitch aber mal so richtig!«, dann haben sie plötzlich die Hosen voll. Das ist nicht nur in der Rap-Szene so. Die ganze Gesellschaft ist total sexualisiert, aber wenn es mal die Frauen sind, die offensiv Sex einfordern, dann ist es plötzlich doch ›too much‹.

Man muss sich in diesem Kontext nur mal an Madonnas Auftritt 1994 im amerikanischen Fernsehen bei David Letterman erinnern. Eine geile Sendung: In den Wochen vor ihrem Besuch hatte Letterman dauernd Witze über Madonnas Sexleben gerissen, und dann saß sie plötzlich bei ihm im Studio. Sie hat es ihm ordentlich heimgezahlt. Ständig lässt sie ihn auflaufen, benutzt immer wieder genüsslich das Wort ›Fuck‹ und saugt grinsend an einer dicken Zigarre. Letterman gerät total aus dem Konzept, versucht mehrmals, das Thema zu wechseln – erfolglos. Madonna fragt: »David, was ist los mit Ihnen? Sie scheinen doch sonst so besessen von meinem Sexleben – und jetzt wollen Sie nicht über Sex reden?« Dann schenkt sie ihm ein getragenes Höschen von sich und fordert ihn vor laufender Kamera auf, daran zu schnüffeln. Yeah! Das erinnert mich irgendwie an meinen Fernsehauftritt bei den Lustknaben Schmidt und Pocher…

Als studierte Kleidungssemiotikerin finde ich natürlich interessant, wie Madonna sich immer wieder gezielt Outfits und ihrer Codierungen bedient hat. Ob sie sich einen Business-Anzug mit einer Corsage designen ließ und die androgyn-männliche Marlene-Dietrich-Frau spielte – sexy und bossy zugleich –, oder ob sie zu Beginn ihrer Karriere »Boy Toy«-Gürtel trug und T-Shirts mit dem Spruch »Italians do it better«: Immer ging es darum, sich als Sexspielzeug zu inszenieren, dabei aber nie die Kontrolle aus der Hand zu geben. Viel wichtiger ist aber noch, was Madonna mit dem Kruzifix angestellt hat. Seit ihr ist das Kreuz nicht mehr das, was es mal war. Früher galt das Kreuz als wahnsinnig problembeladenes Symbol, man konnte alles Mögliche damit falsch machen: es nicht tragen, es unberechtigterweise tragen, es auf den Kopf stellen und dafür in die Hölle wandern etc. Als Pop-Idol hat Madonna dazu beigetragen, dass das Kruzifix heute ein Schmuckstück ist wie jedes andere auch. Mit Videos wie »Like A Virgin« oder »Like A Prayer«, in denen sie das Kreuz exzessiv als Accessoire benutzte, hat sie es entmystifiziert, sexualisiert und verpoppt. Wenn ich heute zu einer Filmpremiere ein Kreuz um den Hals trage, steht am nächsten Tag nicht in der Zeitung, ich sei plötzlich katholisch geworden oder eine schamlose Gotteslästerin, sondern nur: »Sie hat ein Madonna-Kreuz getragen.«

Ich wünschte mir, dass etwas Ähnliches bald mit dem Kopftuch passiert. Denn das Kopftuch ist heute als religiöses Symbol dermaßen aufgeladen, dass es dringend einer Mode bedarf, um es zu entpolitisieren. Es muss einen weiblichen Star geben, der das Kopftuch neu besetzt und zum Massentrend macht. Jede Frau muss ein Kopftuch tragen wollen, bis man Musliminnen nicht mehr von anderen Frauen unterscheiden kann. Die Frage, ob das Kopftuch ein Symbol der Unterdrückung ist oder nicht, wird sich dann gar nicht mehr stellen – denn Mode ist Mode, nicht Unterdrückung. In den fünfziger Jahren war es ja schon mal so: flottes Cabrio, Sonnenbrille, Kopftuch – damals war das ein cooles Accessoire. Religiöse Symbole müssen entzaubert werden, damit die Leute sich nicht mehr um ein Stück Stoff streiten, sondern sich endlich mal auf die wirklich wichtigen Fragen konzentrieren.

Zurück zu Madonna. Ich kann mich nur wiederholen: Ich finde sie richtig geil. Es gibt kaum etwas, das ich an ihr kritisieren würde. Nur eines vielleicht: Sie mischt sich nicht genug in die Politik ein. Zwar hat sie irgendwann mal »Fuck George Bush!« gesagt und das »American Life«-Video gedreht, als Protest gegen den Irakkrieg. Aber wie sie sich dann gleich wieder davon distanzierte und dafür entschuldigte, das

war doch eher blamabel. Wobei man nicht vergessen sollte, dass Madonna eben keinen Rap macht. Im Rap kann man seine kritische Message direkter und expliziter rüberbringen als im Pop. Das ist auch mein zweiter Kritikpunkt: Immer, wenn Madonna in ihren Songs zwischendurch mal versucht, zu rappen, wird es total peinlich. Sie sollte es lassen mit dem Rappen. Sie kann es einfach nicht. Dafür kann sie eben vögeln. Und wie! Ich weiß noch, dass ich sie mir als Teenager immer beim Masturbieren vorgestellt habe. Sie war die Frau, mit der ich ficken wollte. Immerhin war sie diejenige, die mir zeigte, wie es geht. Diese Selbstbefriedigungsszene in ihrer »Blonde Ambition«-Show, in der sie sich zu einer schwül orientalisierten Version von »Like A Virgin« auf einem Riesenbett einen runterholt: Das ist Madonnas Vagina-Style! Für meine nächsten Auftritte versuche ich, genau so ein Bett zu organisieren. Ich will das auch machen, in meiner Lady-Ray-Show. Ich würde Madonna auch gerne mal kennenlernen. Wir könnten dann 'ne Runde fummeln. Eine kurze Rap-Einführung könnte ich ihr auch geben, die könnte sie wirklich gut gebrauchen. Wäre doch super: Ich habe so viel von ihr gelernt – da könnte sie auch von mir noch was lernen.

## ARTO LINDSAY *über* MICHAEL JACKSON

*Das Zwischen-den-Stühlen-Sitzen als oberste Pflicht: Arto Lindsay, in den frühen Achtzigern Mitglied der legendären New Yorker No-Wave-Band DNA, arbeitet in Brasilien als Bossa-Nova-Produzent. Ein musikalisches Chamäleon wie ihn interessiert an Michael Jackson vor allem eins: dessen Gabe, aus einem schwarzen Gospel-Background Soul in den breiten Rock-Mainstream zu tragen.*

**MICHAEL JACKSON**s immense Wirkungskraft, der enorme Einfluss, den er auf das weltweite Showgeschäft ausgeübt hat, kann man heute gar nicht mehr ermessen. Wie kein Zweiter dominierte er in den Achtzigern das Biz – er war nach Elvis Presley und den Beatles der dritte Star, dem dies gelungen ist, und seit ihm hat keiner seinen Platz einnehmen können. Wie sehr er das Geschehen beherrscht hat, kann man leicht daran erkennen, dass man, hört man sich eine Platte wie »Thriller« oder »Bad« heute wieder an, sich an jeden Atemzug, jedes Luftholen erinnert, jeden Kiekser, jede Verzögerung, jedes noch so kleine Detail der Produktion – als wäre er nie weg gewesen. Ich habe mich anlässlich von Michael Jacksons bevorstehendem fünfzigsten Geburtstag noch einmal durch seine gesamten Platten gehört und stelle fest: »Off The Wall« und »Thriller«, und mit Abstrichen »Bad« und »Dangerous«, sind heute noch absolut fesselnde Produktionen.

Vor Michael Jackson war schwarze Popmusik aus Amerika eine sekuläre Variante von Gospel. Die Stars der Generation Motown haben als Kinder und Jugendliche noch in den Kirchen gesungen und waren derart geschult zu Soulsängern geworden. Michael Jackson repräsentierte die nächste Generation. Anders als die Motown-Stars Marvin Gaye, Diana Ross und Stevie Wonder hatte er als Kind nie in der Kirche Gospel gesungen, sondern als Teil der Boygroup The Jackson Five stand er sofort bei Motown unter Vertrag – und sang Soulpop. Der weltliche Erfolg der Motown-Stars im Showbiz definierte nur ein Etappenziel für Michael Jackson. Die wirkliche Ambition des Sängers war, den Crossover zu einer weißen Rockhörerschaft zu schaffen.

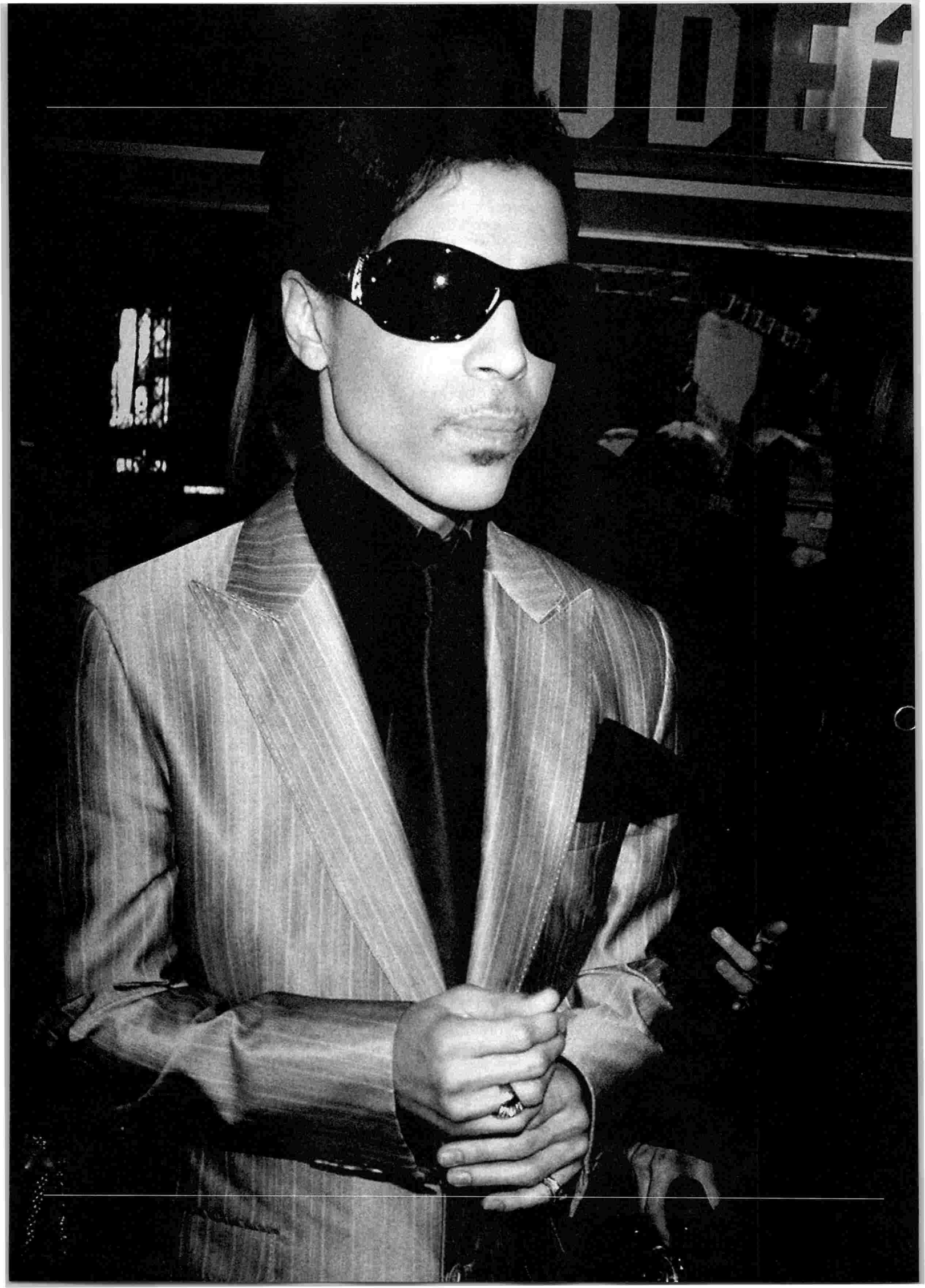
Sein außergewöhnliches Talent stach schon aus den Jackson Five hervor, seine Stimme war stets die eine, auf die man hörte – sie war so geschmeidig, zugleich hoch und fließend. Mit viel Training hat er seine Stimme im Laufe seines Lebens verändert. Er wollte kein Soulsänger sein, er trimmte seine Stimme zu einer Rockstimme. Er begann, die Wörter bellend auszusprechen, mit ihnen zu beißen – das sind übrigens zwei ganz wichtige Kriterien der Rockmusik, die oft übersehen werden: der Besitzanspruch, der über die Beherrschung des Gesangs manifestiert wird. In diesem Sinne ist der Rocksänger, um ein archaisches Bild zu benutzen, der Löwe, der seinem Opfer überlegen ist – der die Frau bekommt, der bloß zu brüllen braucht und Tausende zittern.

Gleichzeitig hatte er aber diese komplexe Intensität des ihm eigenen Rhythmus. Eine Rhythmik, die er ganz klar von James Brown gelernt hatte. Physisch war Michael Jackson von den Göttern geküsst: Er tanzte wie keiner vor ihm. Zugleich hatte er den Blick des Regisseurs, der es ihm erlaubte, seinen Tanz auf seine Massentauglichkeit hin zu beurteilen. Sein Tanz war so scharf! So unvergesslich! Es gibt viele gute Tänzer, aber wir erinnern uns nur an wenige. Kein Wunder, er lernte von den besten: Den ›Moonwalk‹ lernte er von den pantomimischen Figuren Marcel Marceaus, die Nachvollziehbarkeit entnahm er den Bewegungsabstraktionen Fred Astaires. Ihm war es ganz klar daran gelegen, dass der Betrachter einen bleibenden Eindruck von seinem Tanz behielt.

Michael Jackson ist in seinem Größenwahn übrigens ganz und gar amerikanisch: Alle amerikanischen Superstars haben im Grunde eine Vollmeise. Sie sind durch und durch das, was man landläufig als ›kranke Persönlichkeiten‹ bezeichnet. Sie alle haben Probleme, die weit über das ›normale‹ Maß hinausreichen, sie haben mindestens einen benennbaren großen Defekt. Einerseits erklärt ein solcher Defekt den übermenschlichen Antrieb, den diese Persönlichkeiten – ob sie nun James Brown, Madonna, Prince, Bruce Springsteen oder Michael Jackson heißen – an den Tag legen, um ihn zu überstrahlen. Der Defekt – oft eine bescheidene Körpergröße, Michael Jackson allerdings ist gar nicht klein – mag eine Ursache für ihren Ehrgeiz sein.

Erst dieses kranke Element, das sie aus der Reihe schlagen lässt, ist der Garant, dass es jenseits von Talent ein echtes Interesse der gesamten Öffentlichkeit an ihnen gibt. Wenn wir es freundlich ausdrücken, eint die amerikanischen Superstars, dass sie jeder eine Obsession ausleben. Dieser obsessive Charakter ist sehr hilfreich, um Menschenmassen in einer Größenordnung für sich zu vereinnahmen, die sie alleine mit der Qualität ihrer Musik nie erreicht hätten.

Seit es Menschen gibt, werden sie von zwei Dingen angezogen: Sex und Blut. Die Menschen wollen Sex oder Blut oder beides sehen. Keiner kann seinen Blick abwenden, wenn er eines von beiden zu sehen bekommt. Die Menschheit hat durch die Jahrhunderte unfassbare Anstrengungen unternommen, um dieses Primärinteresse zu codieren, zu verkomplizieren, zu verstecken – zu Kunst zu erklären. Und der Austragungsort kann das Rededuell zweier Politiker sein, das Fußballstadion, der Fernseher oder eine Konzertbühne. Doch der Mechanismus bleibt der gleiche.



Bei Michael Jackson hat man schon in den Siebzigern Sex und Blut förmlich riechen können, sobald er einen Raum oder eine Bühne betrat. Er war stigmatisiert von der Aura des Übermenschlichen: Jeder wusste, dass das gigantische Talent Michael Jacksons eine sehr dunkle, schreckliche Vorgeschichte hat. Der prügelnde Vater, die Sexorgien seiner Brüder im Hotelzimmer während der Zeit mit den Jackson Five, die schreienden Mädchen – man kann sich vorstellen, zu was das bei einem kleinen Jungen führt. Natürlich kann niemand beweisen, ob Michael Jackson tatsächlich Kinder missbraucht hat, aber es ist schlimm genug, als Weltstar vor einem Gericht öffentlich gedemütigt zu werden, indem man während der Verhandlung Kindern Bilder seines Schwanzes zeigen muss. Und die ganze Welt schaut zu. Die ganze Welt kennt auf diese Weise die ganzen kranken Details eines Verbrechens, von dem allerdings unklar bleibt, ob es je begangen wurde. Was bleibt, sind Spekulationen, Mutmaßungen, üble Nachrede, hohe Geldtransfers an jene, die Anschuldigungen aussprachen. Der Horror – wie man es am Ende auch dreht und wendet.

Aber es irritiert natürlich, dass er nach den ersten Verdachtsmomenten unbeirrt den Kontakt zu Kindern gesucht hat – als habe er der Welt beweisen wollen, dass seine Liebe zu Kindern tatsächlich völlig harmlos ist. Unter diesem Blickwinkel bekommen seine Neverland-Ranch, sein Vergnügungspark, sein Zoo und all diese Auswüchse, die man unter ›normalen‹ Umständen als schrägen Spleen hätte abtun können, einen bizarren Beigeschmack. Man kann sich das kaum vorstellen: ein neunundvierzigjähriger Multimillionär unter permanenter Beobachtung auf einem Privatkarussell, der seine verlorene eigene Kindheit – gemeinsam mit fremden Kindern und auch seinen leiblichen – ein zweites Mal erleben will.

Interessanterweise spürt man sexuelle Verdrehtheit in seiner Musik. Die Musik ist sehr rhythmisch und erregend. Seine Texte hingegen sind nicht selten durchdrungen von Lebensangst. Sie wirken dabei ganz oft, als wären sie am Reißbrett designt worden. Über »Thriller« und »Bad« ist schon alles gesagt worden. Ich möchte daher den Titeltrack von dem Hitalbum »Dangerous« streifen: In diesem singt er von einem »Girl«, das »dangerous« sei. Die Produktion des Stücks ist absolut genial, es ist auch eine mehr als geniale Komposition, gar keine Frage. Michael Jackson ist in diesem Song auf der Höhe seines Könnens. Aber der Text ist so eiskalt, fast klingt er, als sei er von einem Werbetexter in Werbesprache geschrieben worden: »The girl is so persuasive«... – so spricht kein Mensch. Zwar geht es hier um eine Frau und ganz offensichtlich um Verführung, allerdings riecht hier nichts nach Sex. An einer Stelle singt er: »She came at me in sections«. Eine ganz und gar kryptische, abstrakte, vieldeutige Zeile in einem ansonsten total durchdesignten Song. Was will er seinem Publikum damit sagen? Etwa, dass er Frauen liebt?

Die unbeantwortete, große Frage bei Michael Jackson lautet aber: Wieso hat er sich das alles aus der Hand nehmen lassen? Die Kindsmissbrauchsprozesse haben ihn als Star zur Persona Non Grata gemacht. Sein Album »HIStory« war eine künstlerische Bankrotterklärung, und von »Invincible« wollen wir lieber gar nicht reden. So bleibt leider festzustellen: Spricht man über Michael Jackson, muss man über ihn in der Vergangenheitsform sprechen. Er soll ja aus Bahrain wieder weggezogen sein und seit Neuestem in Rumänien in einer Burg in den Karpaten leben.

## PEACHES *über* PRINCE

*Als passionierte Genderfuckerin muss man Prince einfach vergöttern: Merrill Nisker alias Peaches sagte sofort zu, als Spex sie bat, über Prince zu sprechen. Die kanadische Elektrorockerin (»Fuck The Pain Away«), die derzeit in Berlin an ihrem vierten Album arbeitet, schiebt sich, wenn ihr mal nach Entspannung ist, immer wieder gerne die DVD von Prince' »Purple Rain« rein.*

**PRINCE** ist der Mann, dem die Welt zu verdanken hat, dass es »Parental Advisory«-Sticker gibt. Der Song »Darling Nikki« von seinem Album »Purple Rain« war es, der im Jahr 1985 Tipper Gore, die Frau von Al Gore, dazu veranlasste, in den USA das »Parents Music Resource Center« zu initiieren, welches besagte Warnaufkleber anregte – sie hatte mitbekommen, wie ihre elfjährige Tochter »Darling Nikki« in ihrem Zimmer hörte. In dem Song singt Prince darüber, wie er seine »Sexfreundin« Nikki in einer Hotellobby beim Masturbieren erwischt, um sich anschließend mit ihr die ganze Nacht in Nikkis Schloss mit allen möglichen Sexspielzeugen zu vergnügen. Das Stück endet mit einem orgiastischen Finale und Prince singt: »My body will never be the same.« Tipper Gore war schockiert.

Immer wieder hat Prince superexplizite Songs wie »Darling Nikki« geschrieben – »Dirty Mind«, »Head«, »Little Red Corvette«, die Liste scheint endlos. Bemerkenswert aber ist, dass Prince dem Thema der totalen Oversextheit noch einen zusätzlichen Spin gegeben hat – mit seiner ganz eigenen Art des Gender Bendings. Vor Prince trauten sich im Pop nur wenige Männer, mit den Rollen zu spielen – Little Richard, David Bowie, Lou Reed. Doch Prince hat das Spiel viel weiter getrieben. Bezeichnend ist schon allein, dass er sich ein Logo designte, das zu gleichen Teilen aus dem männlichen und dem weiblichen Symbol besteht. Und auch sein Styling war vieldeutig: Er ist weder eine Drag Queen, noch ist er eine Frau, die ihre maskuline Seite betont. Nein, er ist trotz allem dieser absolute Machotyp, der sich aber wie selbstverständlich aufrüscht und in High Heels und Reizwäsche herumstolziert. 1981 trat er so in Los Angeles im Vorprogramm der Rolling Stones auf, außer einem kleinen, schwarzen Damenunterhöschen hatte er gar nichts an. Die Fans der Rolling Stones prügelten ihn von der Bühne.

Prince ist so möglicherweise der erste Vertreter einer Gesellschaft, die Kategorien wie Rasse und Gender vollkommen hinter sich gelassen hat. Es ist ihm gelungen, sämtliche Genderzuschreibungen konsequenter ad absurdum zu führen, als es jemals wieder jemand wird schaffen können. Vor allem hat er nie groß darüber geredet – schon gar nicht thematisierte er seine Genderüberschreitungen offiziell, etwa, indem er sie zu seinem Programm erklärt hätte. Ich sage: Weil es bei Prince so beiläufig passierte, war es bei ihm besonders stark. Das bekannteste Beispiel ist natürlich sein Song »Controversy« von 1981, in dem er singt: »Am I black or white? Am I straight or gay?« Noch konsequenter aber ist »If I Was Your Girlfriend«, eine Single aus seinem »Sign O' The Times«-Album von 1987. Der Song ist eine Liebeserklärung an eine Frau, in der Prince mit künstlich hochgepitchter, androgynisierter Stimme darüber singt, selbst zur Frau werden zu wollen – um als diese zunächst die ›beste Freundin‹ und dann die ›Freundin‹ seiner Freundin zu werden. Dabei geht es natürlich auch um eine klassische Männerfantasie –

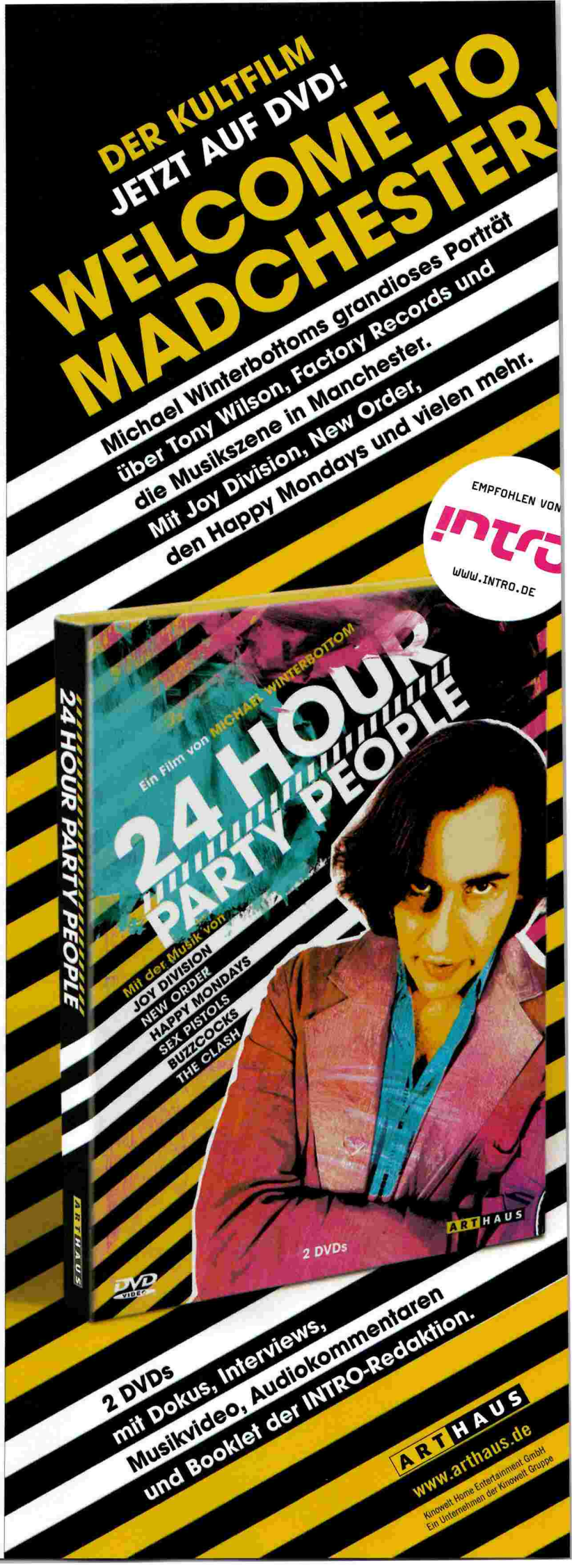
lesbischen Sex –, gleichzeitig transzendiert Prince aber die übliche Männerrolle, weil er als Frau mit einer Frau Sex haben möchte.

Ein weiteres Beispiel: Das Machomäßigste, was man im Pop tun kann, ist noch immer, ein wahnsinnig schnelles Gitarrensolo zu spielen. Prince tut dies natürlich – er ist immerhin der beste Gitarrist des Pop. Aber in High Heels? Und mit einer Gitarre, die designt ist wie ein Phallus, und an der er dann in unmissverständlicher Pose herumhantiert? Prince' Projekt ist es, von Stereotypen wegzukommen, und er erreicht dies, indem er alles solange hochsext, bis sich die Kategorien einfach verflüchtigen. Dass er damit sogar ein Riesenpublikum erreicht und seine Songs ›trotz‹ dieser komplexen Inszenierung weltweit auf Platz eins der Charts landen konnten, ist sein historisches Verdienst. Ich kann mit meinem ironischen Peaches-Bart und meiner Dildoshow im Vergleich dazu einpacken. Denn natürlich werde ich immer nur von einem bestimmten Publikum wahrgenommen – von einem Underground, der im Grunde längst aufgeklärt ist.

Hochinteressant ist auch, wie Prince im Laufe seiner Karriere immer wieder mit verschiedenen Musikerinnen zusammengearbeitet hat. Ich denke da nicht nur an die fantastische Sheila E, die Drummerin seiner Band The Revolution, sondern vor allem an die Frauenbands, die er Anfang der achtziger Jahre produzierte: Vanity 6 und Apollonia 6. Das waren Trios, die er selbst zusammencastete, teilweise hatte er auch Affären mit den Mitgliedern. Man könnte also denken, dass diese Bands die üblichen schmierigen »Baby, ich bring dich groß raus«-Projekte darstellten, die es in der Musikindustrie gibt. Aber sogar Vanity 6 und Apollonia 6 waren Teil von Prince' großem Post-Gender- und Post-Race-Programm: Er castete die Musikerinnen nicht nur multiethnisch zusammen – es gab immer eine Schwarze, eine Weiße und eine asiatisch Aussehende –, er wählte die Frauen vor allem als weibliche Pendants zu sich selbst, als Zwillingsschwestern sozusagen, als weibliche Prince-Inkarnationen. Die Frauen sahen ihm teilweise unglaublich ähnlich.

Kein Wunder, dass er als Produzent damals auch dafür sorgte, dass die Musik dieser Bands genauso gut war wie die, die er unter seinem eigenen Namen veröffentlichte. Das Vanity-6-Album ist fantastisch! Ich bekam es in Toronto von einem Freund geschenkt, der sich The Captain nennt, das war, als ich die Arbeiten an meinem Debütalbum »The Teaches Of Peaches« gerade abgeschlossen und den Entschluss gefasst hatte, nach Berlin zu ziehen. An meinem letzten Tag in Toronto, auf dem Weg zum Flughafen, traf ich ihn zufällig auf der Straße, er drückte mir diese Platte in die Hand und meinte: »Die brauchst du!« Den ganzen Flug über starrte ich ungläubig auf das Cover – die drei Frauen posieren wie in einem Erotikmagazin, sie tragen aufreizende Négligés und Strapse. Dieses Album war die erste Platte, die ich mir in meiner neuen Heimat Berlin anhörte.

Natürlich könnte man noch stundenlang über Prince als Ikone der Gender-Bewegung sprechen, doch man darf auch nicht vergessen, dass er einfach ein grandioser Performer ist. Ich würde ihn als James Brown seiner Generation bezeichnen. Und zwar nicht nur, weil er sich eine Menge Tricks von James Brown abgeschaut und sie weiterentwickelt hat – zum Beispiel, wie er den Mikrofonständer auf den Boden stößt und mit dem Fuß wieder hochkickt –, sondern vor allem, weil er wie James Brown auf der Bühne stehen wird, bis er tot umfällt. Prince ist jetzt zwar fünfzig geworden, doch ich würde sagen, dass er noch nicht mal die Hälfte seiner Karriere hinter sich hat. Er ist nach wie vor unermüdlich, immer wenn er ein Konzert gibt, spielt er danach noch ein mindestens fünf Stunden langes Aftershowkonzert. Genauso hat es James Brown gemacht. Immer weiter. Schwer zu sagen, ob dieser Hang zur totalen Verausgabung pathologisch ist. Ich schätze, es ist einfach das Schicksal geborener Musiker.



# MARTHA WAINWRIGHT / JOAN AS POLICE WOMAN

**TEXT:** JENS BALZER **FOTOS JOAN AS POLICE WOMAN:** GIANNI OCCHIPINTI
**FOTOS MARTHA WAINWRIGHT:** FLORA HANITIJO **MAKE-UP UND HAARE:** REBECCA PLYMATE / SEE MANAGEMENT, NYC
**STYLIST**: NICOLE OLSON / WWW.NICOLEOLSONSTYLE.COM **POST PRODUKTION:** PRIMARY PHOTOGRAPHIC, NYC
**KLEID**: VENA CAVA **DANK AN**: JESSICA GRAVES

# AUSWEGE AUS DER PSYCHOSE

***Die eine verweigert sich haareraufend den Verhältnissen, die andere besingt in niemals stillstehendem Moll das unwahrscheinliche Glück, überhaupt noch am Leben zu sein: Martha Wainwright und Joan As Police Woman eint auf den ersten Blick wenig außer ihrem Wohnort Brooklyn und ihrer Beziehung zu Rufus Wainwright – die eine ist seine Schwester, die andere stand mit ihm auf der Bühne. Tatsächlich ergänzen sich beide Sängerinnen jedoch ausgesprochen gut. Weil sie sich auf ihren neuen Alben jeweils der Sprache des Neokonservatismus bemächtigen.***

Ihren bekanntesten Titel intoniert die bezaubernde Songwriterin mit der glockenhellen Stimme natürlich zum Schluss des Konzerts. »Bloody Mother Fucking Asshole« ist ein sehr persönlicher Song, mit dem Martha Wainwright sich wortwörtlich an ihren Vater wendet; es war auch der Titel jener EP, mit der sie vor drei Jahren erstmals in den Blick einer breiteren Öffentlichkeit gelangte. Beim Vater von Martha Wainwright handelt es sich um Loudon Wainwright III, einen der bekanntesten amerikanischen Sänger und Songwriter der siebziger und achtziger Jahre, der es nach dem Verebben der eigenen Karriere nun nahtlos zu einem der bekanntesten Sänger- und Songwriter-Väter des neuen Jahrtausends gebracht hat.

Jedenfalls dürfte er einer der meistbesungenen sein: Die offenbar außergewöhnliche Schofeligkeit, mit der Loudon seine Kinder Rufus und Martha erst zu behandeln und dann zu vernachlässigen pflegte, zahlt sich zwanzig Jahre später in einer Vielzahl außergewöhnlich inspirierter Ich-verachte-meinen-Vater-Themensongs aus. Schon Marthas drei Jahre älterer Bruder Rufus kam auf seinen bisher fünf Alben immer wieder auf den Umstand zurück, dass sein Vater ein ebenso mittelmäßiger Künstler wie herausragend schlechter Charakter ist – ein verständlicher Zorn, wenn man bedenkt, dass Loudon nach der Scheidung von Marthas und Rufus' Mutter, der ihrerseits nicht unbedeutenden Songwriterin Kate McGarrigle, nicht lediglich seine väterlichen Pflichten vernachlässigte, sondern in Songs wie »Rufus Is A Tit Man« seinen Sohn auch noch dafür verspottete, dass dieser sich lieber der Mutter zuwandte als ihm. »Poetry is no place for a heart that's a whore«, wirft Martha dem alternden Mann im Rahmen ihrer persönlichen Beschimpfungen hinterher: »Für ein Herz, das eine Nutte ist, ist Poesie nicht der richtige Ort.«

Das ist einerseits familienpsychologisch erhellend, für die Wahrnehmung der Künstlerin andererseits aber ein bisschen riskant, weil unter all dem freundlichen Interesse, das Martha als ›der Schwester von Rufus‹

entgegengebracht wird, leicht übersehen werden kann, dass sie eine wirklich herausragende Songwriterin ist. Ihre Kompositionen sind so überraschend und exaltiert wie diejenigen ihres Bruders; bloß tragen sie diese Exaltiertheit nicht so grell vor sich her. Auf ihrer Debüt-LP »Martha Wainwright«, die vor drei Jahren erschien, hörte man zwar fast nur Gitarre und Gesang. Doch bei aller Schlichtheit in der Instrumentierung war das Zusammenspiel zwischen der himmelhoch tirilierenden Stimme und den mal bruchlos verdoppelnden, mal stürzend kontrapunktierenden Arrangements genauso romantisch und kalkuliert verblasen wie bei ihrem opern- und operettenverliebten Bruder. Und genauso doppelbödig: »Dieses Leben«, sang sie etwa in dem bemerkenswerten Stück »This Life« zu einem heimtückisch harmlos vor sich hinshufflenden Country-&-Western-Rhythmus, »Ist langweilig / Aber es ist okay / Und wenn nicht / Kann man sich ja immer noch eine Knarre an den Kopf halten / Aber weil ich zu feige bin / Den Abzug zu drücken / Drehe ich lieber durch.«

Ende März 2008 steht Martha Wainwright nun auf der Bühne des kleinen Bassy Cowboy Club in Berlin-Prenzlauer Berg und spielt einige Stücke ihres neuen Albums »I Know You're Married But I've Got Feelings Too«; in der einzigen Zugabe ergänzt sie die neuen Songs um die »Bloody Mother Fucking Asshole«-Vater-Beschimpfung. Passend zum Urban-Cowboy-Ambiente ist sie mit weißem Westernhemd und spitzen Stiefeln gekommen; tatsächlich sieht sie auf diese Weise wie eine Country-&-Western-Variante von Mariah Carey aus. Anders als Mariah pflegt Martha jedoch zwischen den Songs wie ein griechischer Galeerensklave zu fluchen oder wie ein Fischweib aus Brighton: »Jesus fickender Christus, was ist denn jetzt schon wieder mit dem Gitarrenkabel los!«, oder: »Ich hasse diese beschissenen Fingernagel-Extensions, als richtige Songwriterin sollte man so was sowieso nicht tragen«, woraufhin sie zwischen zwei Stücken immerhin ein paar Minuten darauf verwendet, sich kokett fluchend die künstlichen Nagelaufsätze von den Fingern zu ziehen. »So, jetzt kann ich diese verdammte Gitarre wieder besser picken.«

»I Know You're Married But I've Got Feelings Too« ist reicher instrumentiert und abwechslungsreicher arrangiert als Martha Wainwrights Debüt; es gibt jetzt im Hintergrund Streicher zu hören und hymnisch leiernde Bläsersätze im Stil der Waterboys. Die Dialektik von scheinbarer Harmlosigkeit und latenter Aggressivität, die ihr erstes Album bestimmte, hat sich jetzt in eine Vielzahl verschiedener Stimmungen entfaltet, die allerdings eher von den musikalischen Ornamenten getragen werden als von der kompositorischen Güte der Songs – wie man sofort

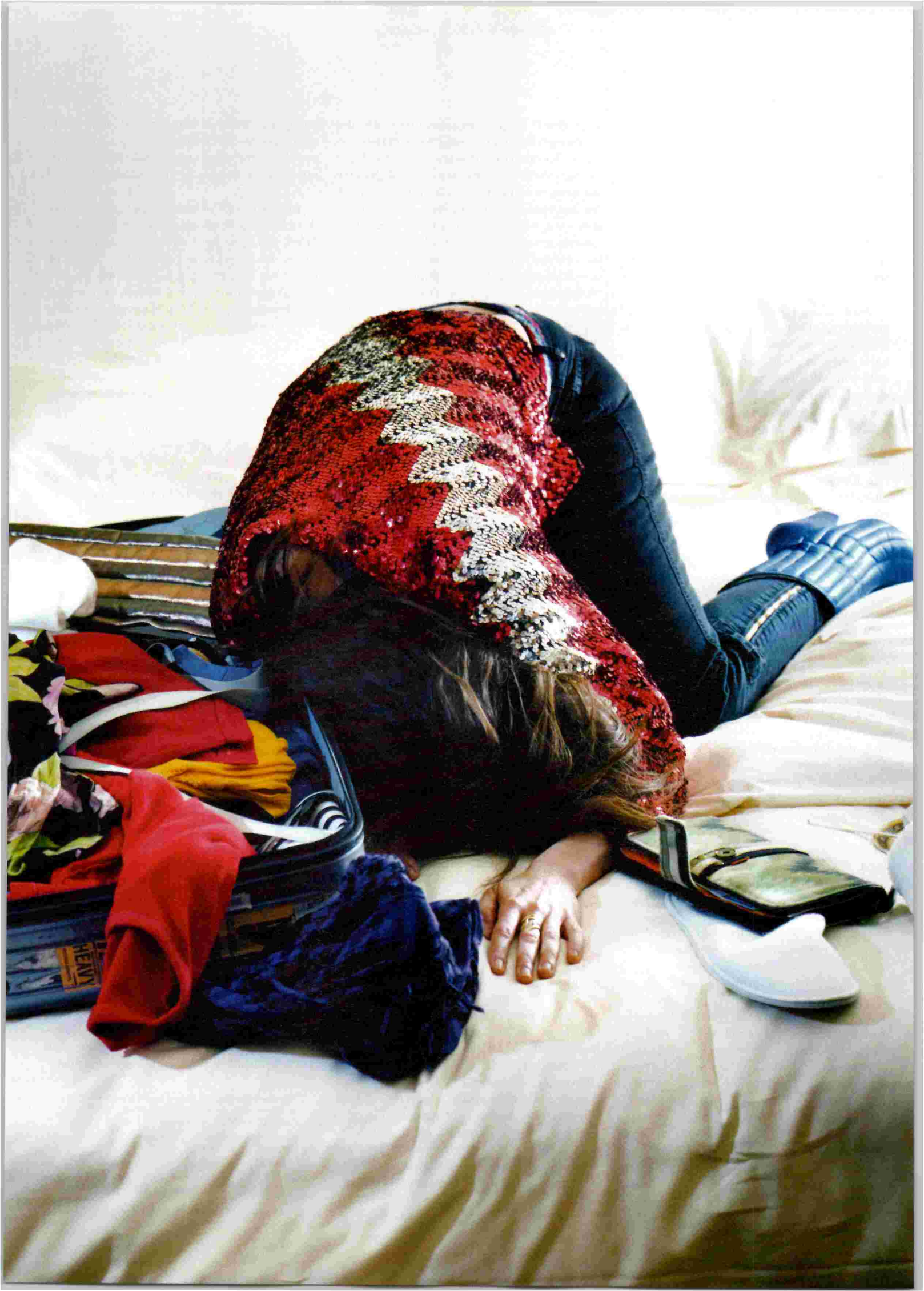
*Will die Hysterie erträglich machen: Martha Wainwright*

bemerkt, wenn Wainwright die neuen Lieder live lediglich mit Gitarrenbegleitung aufführt; das einzige Stück, das im Ohr bleibt, ist die ältere Zeugerbeschimpfung.

Auf der Platte wirken die neuen Songs dann zwar schlüssiger, aber auch konfektionierter; gelegentlich hat Wainwright allzu tief in das Gleitmittelköfferchen des Erwachsenen-Rock-Radios gegriffen: glasierte Gitarren-Riffs, satter Hall auf dem Schlagzeug, darunter ein haltgebend-knickerndes Metronom; manchmal auch Orchestereinsätze im Stil von Rufus. Dessen messianisch-weltumarmendes Pathos ist Martha freilich eher fremd, was die orchestralen Sounds denn auch ein wenig aufgesetzt wirken lässt. Wie auf ihrer Debüt-LP pflegt sie stattdessen wieder das Image der familiär traumatisierten Außenseiterin, die sich für ihr eigenes Schicksal dadurch an ihren Mitmenschen rächt, dass sie auch mal ein anderes Leben, eine andere Familie, eine andere Beziehung ruiniert. »Ich weiß, dass du verheiratet bist, aber ich habe auch Gefühle«, ist nicht nur der Titel des Albums, sondern auch die leitmotivische Zeile aus dem ersten Song, »Bleeding All Over You«. Kaum kaschiert wird dem verflossenen Lover darin gewünscht, er möge an den Blutschwällen ersticken, die aus dem verletzten Herzen der abgewiesenen Martha pulsen.

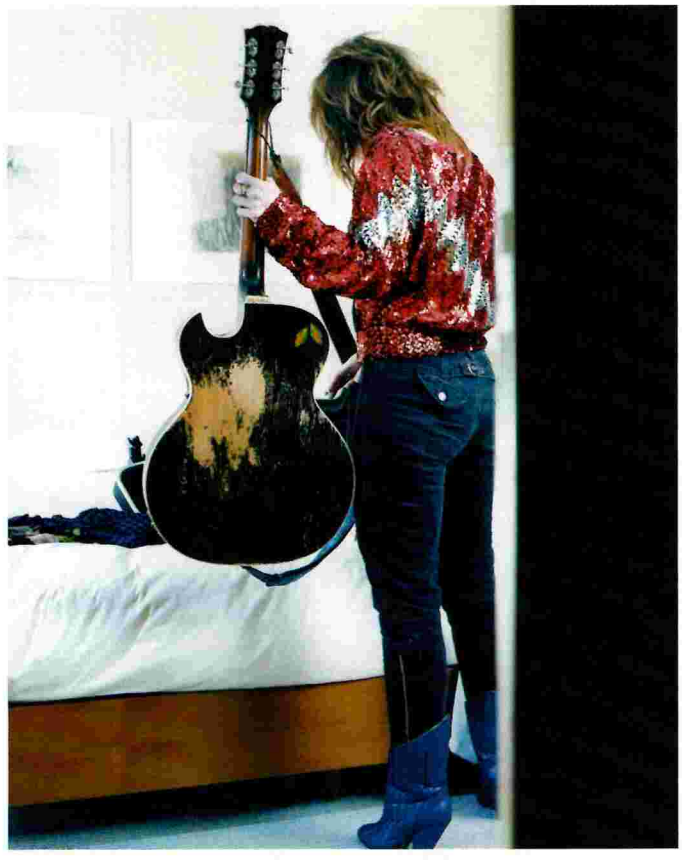
Gewissermaßen den genau entgegengesetzten Weg ist die andere Frau an der Seite von Rufus Wainwright gegangen: Joan Wasser, die unter dem Namen Joan As Police Woman soeben ihr zweites Album vorgelegt hat, setzt gegen den hysterischen Sopran von Martha Wainwright eine eher somnambul-psychotische Altstimme. Wo Martha sich wild haareraufend den Verhältnissen verweigert, besingt Joan in melancholischem, aber niemals stillstehendem Moll das geradezu unwahrscheinliche Glück, nach all den Irrungen und Wirrungen in ihrem Leben überhaupt noch am Leben zu sein, irgendwie.

Ihre musikalische Karriere hat Joan Wasser Ende der achtziger Jahre als Geigerin in einem Sinfonieorchester in Boston begonnen; dort spielte sie ihr Instrument später auch in der Artrock-Gruppe Dambuilders. Mitte der neunziger Jahre ging sie nach New York und war dort unter anderem mit dem Songwriter Jeff Buckley liiert, der eine Weile lang als größter »Rivale« des damals aufstrebenden Rufus Wainwright galt (tatsächlich waren die beiden befreundet) und 1997 im Wolf River, Tennessee, ertrank. Einige der Songs auf Buckleys letztem, postum erschienenen Album »Sketches For My Sweetheart The Drunk« sind Wasser gewidmet; mit Buckleys Gitarristen Michael Tighe und seinem Freund Dave Shouse spielte Joan dann gegen Ende des Jahrzehnts in der Band These Bastard Souls. Zugleich trat sie den Johnsons bei, dem Ensemble des fabelhaften Antony Hegarty, und wirkte – ebenso wie Antony – an Lou Reeds bildungsbürgerlich-sinfonisch-



verquastem Edgar-Allan-Poe-Gedächtniswerk »The Raven« mit: einer erstaunlichen, in der ersten Anmutung voll und ganz grauenerregenden Platte, bei der man Reed im Nachhinein jedoch konzedieren muss, dass er hier einige der interessantesten Künstler des kommenden Jahrzehnts versammelte und protegierte. Antony etwa war im Zuge der »Raven«-Tournee 2002 erstmals auf deutschen Konzertbühnen zu sehen.

Joan Wasser konnte man hierzulande erstmals 2005 im Vorprogramm von Rufus Wainwright erleben; dieser hatte sie von den Johnsons mit dem Versprechen abgeworben, dass sie bei seinen Konzerten auch eigene Songs spielen dürfe. Mit einer sonderbaren Mischung aus Verwirrtheit und Grazilität, Schläfrigkeit und schlafwandlerischer Sicherheit stapfte sie auf der Bühne zwischen den Aufbauten des Wainwright-Orchesters umher und besang mit dunkel-timbrierender Stimme das Glück einer unerwarteten Reife: Das »richtige Leben«, das sie im folgenden Jahr auch zum Thema des ersten Joan-As-Police-Woman-Albums »Real Life« machte, erscheint in ihren Songs als nichts anderes als das kleine, fragile Glück einer inneren Ruhe – nach Jahren der Ziellosigkeit, der Odyssee und vielen folgenlos verklungenen Räuschen. Dass dieser Zustand sich nicht immer vom Sound des gegenwärtig grassierenden, affirmativen Neosongwritertums unterscheiden lässt, von der trägen Süßheit der Unterwerfung unter den Status Quo, versteht sich dabei fast von selbst; an ihren schlechtesten Stellen klingt Joan As Police Woman auch schon mal wie eine Leslie Feist.



*Ist froh, überhaupt geliebt zu werden: Joan As Police Woman*

Wo Feist sich auf ihrer letzten LP mit Kulleraugen-Sound und Milchkaffee-Jazz freilich konsequent zum feuchten Traum jeden Indierock-Spießers umdesignen ließ – und mit ihrem wohlerzogen gehauchten Sopran zum perfekten Gegenbild der Martha-Wainwright-Ästhetik wurde –, ist Joan Wassers dunkle, wie gerade aus den Tiefen einer langen Meditation aufsteigende Überlegenheit allenfalls komplexeren erotischen Dispositionen zugänglich. »To Survive«, das neue Album von Joan As Police Woman, ist gleichsam konsequenter, durchgeistigter sowie auf eine paradoxe Weise körperlicher geworden als der Vorgänger. Handelte »Real Life« von Rettung, geht es hier nun ums Bewahren, um die Angst vor dem Verlust und das tapfere Sichabfinden mit dem, was man hat. Die Musik ist noch minimalistischer als auf dem Debüt, dabei aber – was nur scheinbar ein Widerspruch ist – spannungsgeladener und reicher. Erschöpften sich die Arrangements zuvor weitgehend in kommoden Bar-Jazz-Befindlichkeiten, entwickelt sich die musikalische Sprache von »To Survive« aus einzelnen Akkorden, die zunächst kollektiv angeschlagen werden, um dann – nach meist nur winzigen, aber ungemein wirksamen Harmoniewechseln – im Finale eher dramatisch abzustürzen, als sich zu ihm emporzuschwingen.

Tatsächlich wird zwischen Triumph und Scheitern, ›echtem‹ und ›falschem‹ Leben auf dieser Platte kein Unterschied mehr gemacht; der größte Wunsch, den Joan Wasser äußert, ist, dass sich jemand für ihre Wünsche interessiert: »Would you please honor my wishes«, singt sie, oder auch: »I'm happy to be loved« – ich bin schon froh, wenn ich überhaupt geliebt werde. Auf erstaunlichste Weise gelingt ihr hier so etwas wie ein Pathos des Minderen, Nichtso-Wichtigen. In der kleinlauten Grundstimmung ihrer Musik ist selbst das elementare Aufrechterhalten der Lebens- und Liebesfunktion von der Aura eines strahlenden Erfolges umglänzt; nicht umsonst heißt es »To Survive«.

Ein einziges Mal kommt Schwung, ja geradezu Kraft in den Klangraum: in dem letzten Stück »To America«, einem zusammen mit Rufus Wainwright angestimmten Duett, in dem Joan Wasser – vor Kurzem auch als Benefizsängerin für Barack Obama in den USA unterwegs – den beklagenswerten Zustand, aber zugleich die unbezweifelbare Größe ihres Heimatlandes besingt. Nach einer skeptisch-melancholischen Moll-Exposition findet die Rhythmusgruppe sich in den leicht verschleppten, aber immer noch schmissigen Beat einer Marching Band hinein. Ganz am Ende pfeifen Raketen, ein Feuerwerk wird abgebrannt wie in einer Komposition von Charles Ives. Auch diesen dialektisch gebrochenen Kollektivstolz hat Joan Wasser mit Martha Wainwright gemein: Während Wainwright die konfektionierten Country-&-Western-Zitate dazu gebraucht, um sich und anderen ihre Dauerhysterisierung zu vermitteln, und das heißt: erträglicher zu machen, findet Wasser in der kritischen, aber letztlich doch patriotischen Adresse an ihr Land zu einem Ausweg aus der sonst vorherrschenden Psychose.

So stehen die Nation, die Familie, das Kollektiv, die Tradition, das Unbezweifelte stets im Hintergrund dieser beiden nur scheinbar verschiedenen, tatsächlich einander gut ergänzenden Entwürfe von moderater Renitenz und kleinlauter Authentizität: Es ist stets die Sprache des Neokonservatismus, die hier gesprochen wird. Was nicht heißt, dass es nicht hübsche Musik zu hören gäbe. Bloß sollte man sich – trotz aller verführerischen Queer-Politics-Aureolen, die von den Seiten von Rufus Wainwright und Antony Hegarty herüberschimmern – über den Grad ihrer politischen Fortschrittlichkeit keinen Illusionen hingeben.

**Martha Wainwright** *»I Know You're Married But I've Got Feelings Too«*
*(Cooperative Music / Universal)*
**Joan As Police Woman** *»To Survive«*
*(Cheap Lullaby / PIAS)*
*beide bereits erschienen*

1 JAHR SPEX / 6 HEFTE / 984 SEITEN
6 CDs / 2 DVDs EXKLUSIV FÜR ABONNENTEN
IMMER 1 WOCHE VOR KIOSK FREI HAUS

# 25 EURO – DAS SPEX-ABO*

***Inland EURO 25,- / Ausland EURO 35,- inkl. Porto und MwSt.**

*www.spex.de/abo.html*

# DIE MÖGLICHKEIT EINER INSEL

## REGGAE, DANCEHALL, DUBSTEP: WIE IN JAMAIKA DIE MODERNSTE MUSIK DER WELT ERFUNDEN WURDE

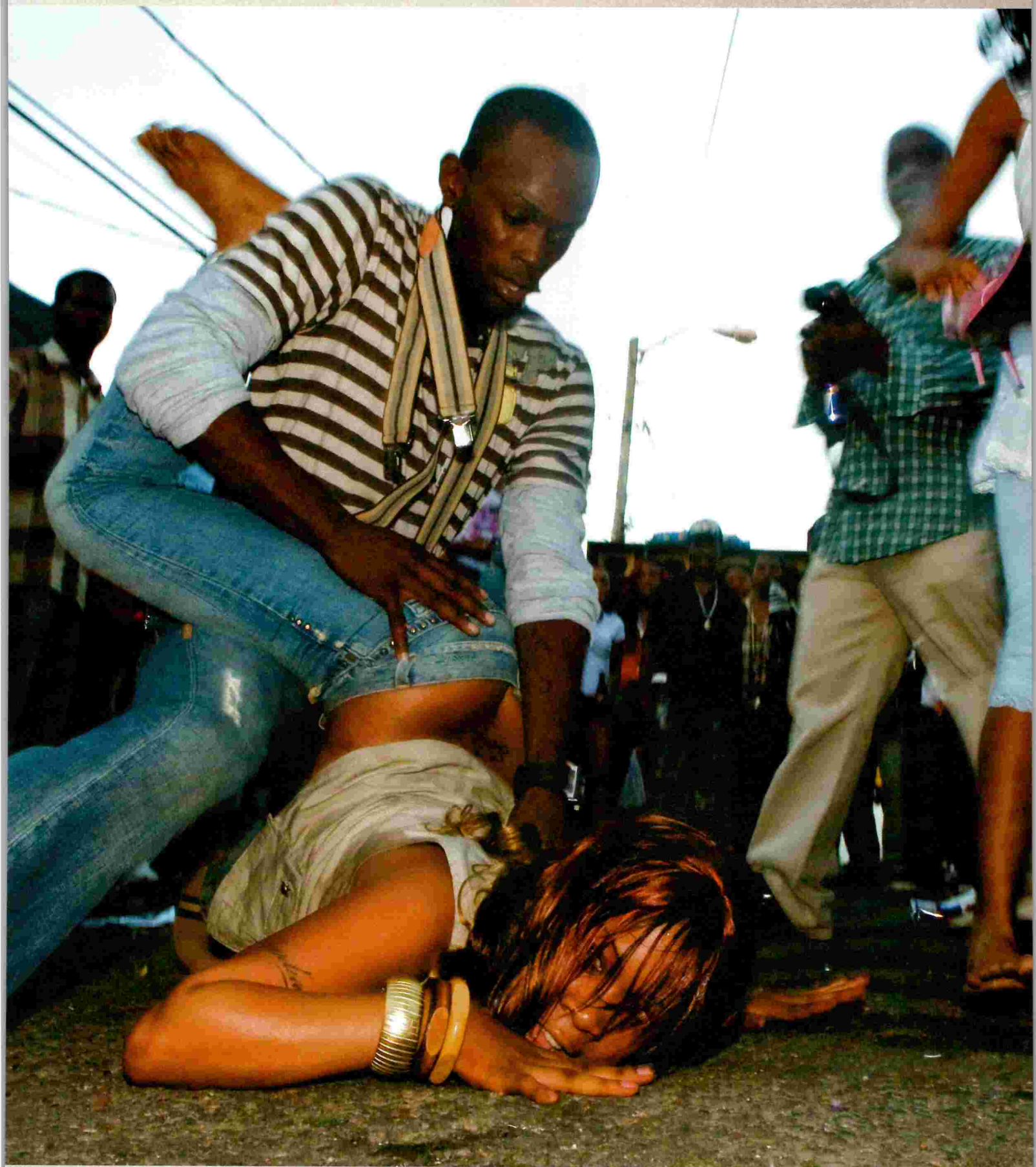
**REDAKTION:** MAX DAX, MARTIN HOSSBACH, OLAF KARNIK **FOTOS KINGSTON:** JULIAN THOMANN

Sprechen wir es aus: Über Reggae spricht man nicht. Und wenn doch, dann meistens nur im Zusammenhang mit homophoben Hetztexten und den deshalb von europäischen Schwulen- und Lesbenverbänden erwirkten Auftrittsverboten für jamaikanische Artists wie Buju Banton, Bounty Killer oder Sizzla. Auch die Tatsache, dass Deutschland mit Gentleman, Seeed oder Rhythm & Sound Künstler hervorgebracht hat, deren Messages harmlos und deren Erfolge international sind, führt nicht dazu, neuere Musik aus Jamaika, der Heimat des Sounds, zur Kenntnis zur nehmen. Scheinbar fungiert das Stigma der Homophobie für weite Teile der deutschen Publizistik als willkommener Vorwand für eine Ausblendung schwarzer musikalischer Wirklichkeiten jenseits der Festung Europa.

Das Paradoxe daran ist, dass derweil britische Hybride des Reggae, etwa Dubstep, wie zuvor auch Punk, Triphop oder Jungle, vormachen, wie der copyrighttechnisch offene Quellcode von Reggae Transformationen und Mutationen zulässt. Während junge Dubstep-Produzenten an ihren Tracks schrauben und dabei den Bass zur obersten Maxime erheben, holen sie gleichzeitig Reggaegeschichte nach.

Wenn Spex im Sommerheft also über Reggae als modulares System spricht, dann weder, um dem alten dänischen Klischee von Laid-Back-Musik zu entsprechen, noch um über die Hassprediger zu urteilen, die ihrer Musik einen schlechten Namen geben, sondern um endlich wieder die musikalischen Errungenschaften dieser Musikform, die seit jeher ihre eigene Erneuerung vorantreibt, ins Bewusstsein zu rufen. Denn kaum eine Gegenwartsmusik ist so revolutionär in ihrer Anlage wie Reggae und alle seine Fortführungen – für nicht wenige gilt der Sound gar als Wiege der Clubmusik, wie wir sie heute kennen, als Prototyp repetitiver, funktionaler Tanzmusik. Ob Hiphop-Techniken, Remixverfahren oder Open-Air-Raves der Dancekultur – Elementares geht auf die Reggaekultur Jamaikas zurück.

Spex traf in London, Paris und Berlin Protagonisten der internationalen Reggaeszene zum Gespräch und montierte aus ihren Berichten die Erzählung eines zutiefst lebendigen Musikkontinuums. Zu Wort kommen Soul-Jazz-Chef Stuart Baker, der On-U-Gründer Adrian Sherwood, die Dubstep-Sängerin Warrior Queen, der weltberühmte MC und Radio-DJ David Rodigan, Mr. Mojo Morgan von Morgan Heritage sowie in einem seltenen Interview auch Moritz von Oswald, Teil von Basic Channel und Rhythm & Sound. Gemeinsam rekonstruieren sie die Entstehungsgeschichte des Reggae und ziehen eine historische Linie bis zum britischen Dubstep heutiger Tage. Illustriert wird unser achtzehnseitiges Special mit beeindruckenden Fotografien von Julian Thomann, der in Jamaikas Hauptstadt Kingston Sound Clashes, Musikstudios und Vinylpresswerke besuchte.



# DIE DAS ECHO DER GESCHICHTE BESCHWÖREN KÖNNEN MIT MUSIK

**TEXT:** MAX DAX

**ADRIAN SHERWOOD:** Ich bin in einem Vorort von London aufgewachsen, das ist ein trüber Ort, um seine Kindheit zu verbringen. Meine jamaikanischen Schulfreunde erzählten mir von einer Insel namens Jamaika. In deinem Kopf entwickelst du ein Bild, wie diese karibische Insel zu sein hat: Ein schöner Ort mit schöner Musik, mit Stränden, Mangobäumen und Palmen. Ich konnte in meinen Träumen nach Jamaika reisen, und den Soundtrack hatte ich gleich dazu. Und nicht nur das: Mir gefielen die Klamotten, ich mochte das Essen, und es gefiel mir, wie sie tanzten. Die Erwachsenen pflegten eine größere Nähe zu den Kindern. Als ich zwölf Jahre alt war, ging ich mit meinem schwarzen Freund Gilbert auf Partys zu ihm nach Hause. Die Partys bei Gilberts Eltern waren ganz anders als die Partys, zu denen mich meine Eltern mitschleppten: Bei Gilbert hoben mich dicke, schwarze Frauen in die Höhe, umarmten mich innig und tanzten mit mir. Ich vermisse diese Wärme und Herzlichkeit, wie sie die Schwarzen untereinander pflegen, in weißen Familien und auf weißen Festen.

**STUART BAKER:** Als ich Teenager war, sind meine Eltern nach Brixton in Südlondon gezogen, in eine jamaikanische Nachbarschaft. Alle haben Reggae gehört, ich habe es gehasst. Der Reggae, der dort in den frühen Achtzigern gehört wurde, war müder, ausgelaugter Roots Reggae. Auf mich wirkte es, als habe diese Musik ihr eigenes Verfallsdatum längst überschritten, und das Genre Roots Music empfand ich als tot. Ich hasste den Sound von Reggae, stattdessen tauchte ich tief in die Punkmusik, in den Jazz und schwarzen, amerikanischen Funk ein. Dass der englische Punkrock – etwa bei The Clash – in entscheidenden Momenten auf Reggae aufbaute, habe ich damals zwar nicht mitbekommen. Aber später fiel es mir wie Schuppen von den Augen.

**ADRIAN SHERWOOD:** Jamaika war für uns Weiße, aber auch für die zweite und dritte Generation der jamaikanischen Immigranten auch deshalb so faszinierend, weil wir eine Kehrseite imaginierten: Für uns war Jamaika die Insel der Rude Boys, die mit Pistolen durch die Nacht zogen – sehr gefährlich, dunkel und mysteriös. Aber dass wir ein Bild von dieser Insel und von Kingston hatten, trug viel zu dem Ruf bei, den Reggae in England von Anfang an hatte. Das war eine respekteinflößende Musik, mit deren Sängern nicht zu spaßen war. Big Youth? Wir wussten nicht, wie er wirklich aussah, wir kannten nur die Labels auf den 7"-Singles. Für uns waren diese Musiker mythische Figuren.

**DAVID RODIGAN:** Die Geschichte des Reggae

basiert auf der Idee von Rebellentum. Nicht umsonst wird die Musik auch als ›Rebel's Music‹ bezeichnet. Die Sänger sprachen für die Unterprivilegierten, die Unterdrückten. Bob Marleys Alben »Soul Rebels« und »Catch A Fire« sind Sammlungen von Songs, die so ergreifend sind in ihrer Beschreibung dessen, was ein Volk erleiden muss, wenn es unterdrückt wird. Diese Songs blicken auf die schwarze Heimat, die sogenannte ›Mother Africa‹, und auf die Odysseen der Sklavenschiffe. Die Geschichte des Sklavenhandels ist als Erinnerung sehr präsent in der Karibik, in Zentral- und Südamerika, ja, auch in Nordamerika. Diese schwarze Erinnerung lebt in vielen der Songs auf, die seit ehedem in Jamaika aufgenommen worden sind. Ein Song wie »Chant Down Babylon« ist in meinen Augen eine Menschenrechtserklärung. Er fasst zusammen, durch was für ein Leid der schwarze Mann hat gehen müssen.

**MOJO MORGAN:** Noch in den dreißiger Jahren des letzten Jahrhunderts gab es gar keinen Reggae. Wir spielten Hits aus dem American Songbook nach. Die Dinge änderten sich in den Fünfzigern, als die Jamaikaner ihren eigenen Sound entdeckten. Mento und Ska waren die unmittelbaren Vorläufer, dann kam in den Sechzigern Rocksteady, und aus dieser Musik entwickelte sich Reggae. Das alles geschah nicht über Nacht und vor allem nicht ohne tieferen Grund.

**DAVID RODIGAN:** Die ganze Tragweite von Reggae wird deutlich, wenn man die Musik nicht nur als Musik einer geknechteten schwarzen karibischen Bevölkerung sieht, sondern als Stimme der Unterdrückten allgemein. Ich behaupte ja, dass jeder Entrechtete in diese Musik eintauchen kann, weil er in ihr einen Fürsprecher für sein Schicksal sieht. Andere Beispiele für solche musikalischen Phänomene sind die Bluessänger aus dem Mississippidelta – und Bob Dylan, als er für die US-Bürgerrechtsbewegung sang. Musik dieser Art ist in der Lage, die Menschen spirituell zu stützen, indem sie den Menschen beweist, dass sie nicht alleine kämpfen.

**MOJO MORGAN:** Es waren die Sorgen und die Kämpfe, welche die Menschen auf Jamaika auszutragen hatten, die zu der Musik führten, die wir als Reggae heute kennen. In den Sechzigern gab es den Kampf um die Unabhängigkeit, den die Jamaikaner gegen die Briten führten und 1962 für sich entschieden. Der Jamaikaner an sich ist revolutionär veranlagt. Allerdings hielten die vom Volk ins Amt gehobenen neuen Machthaber ihre Versprechen nicht. Der Nukleus der jamaikanischen Musik basiert daher auch weniger auf Spiritualität oder Religiosität, sondern vielmehr auf einem Begehr nach Menschlichkeit. Reggaemusik hatte daher von Anfang an einen rebellischen Unterton – und sicherlich war dies einer der Gründe, weshalb linke revolutionäre Bewegungen auf der ganzen Welt stets auch Reggae gehört haben. Es war der Soundtrack der Veränderung.

**DAVID RODIGAN:** Nur Musik kann Entrechtete auf diese Weise ansprechen. Weil Worte oft nicht das Unaussprechliche auszudrücken imstande sind. Musik hingegen schlägt einen Akkord an, und Klänge sind wie Gerüche der Schlüssel zur Erinnerung. Wir können uns als Weiße gar nicht vorstellen, durch welches Leid die Schwarzen gegangen sind, als sie verschleppt wurden. Zugleich ist diese Musik aber nicht retrospektiv: Sie blickt auch auf das Heute, auf das Leben in den Tag. Sie sagt: »This is not acceptable!« Bob Marley rückte mit seinem Song »400 Years« vierhundert Jahre Exodus und Sklaverei in Erinnerung, er sang in seinem Song »Small Axe«: »If you are the big tree / Then we are the small axe«. Besonders wichtig in Marleys Songkatalog war der Song »Rebel Music«. Er schildert darin die für schwarze Menschen nur allzu bekannte demütigende Situation, nachts um drei Uhr von der Polizei festgehalten zu werden: »Three o'clock roadblock / Ain't got no birth certificate with me«. Marley schrieb diese Songs in den Siebzigern, leider ist vor allem Letzterer heute noch aktuell: Was beschrieben wird, passiert dutzendfach jede Nacht in Form von Autodurchsuchungen in London, Los Angeles, Baltimore, New Orleans…

**WARRIOR QUEEN:** Die Geschichte der karibischen Musik ist eine Geschichte des forcierten und des freiwilligen Exils. Afrikanische Sklaven kamen auch nach Kingston, und heute gehen Jamaikaner freiwillig ins Exil nach England. Diese Wanderungsbewegung hat die Jamaikaner und ihre Musik geprägt. Nicht nur, dass Jamaikaner in der Regel viel Verständnis für andere Jamaikaner haben, die gerade frisch gestrandet sind. Das ist wahrscheinlich der Zusammenhalt unter Einwanderern. Aber es verbindet sie mehr als nur die gemeinsame Heimat: Die karibischen Beats sind in diese Exilanten eingeschrieben. Sie erkennen einen Ska-Rhythmus, einen Rocksteady-Groove, einen Reggae-Beat mit dem Bauch. Diese Musik ist von Kind auf gelernt. Vielleicht ist das der Schlüssel zu Dubstep und anderen kontemporären Endpunkten von Reggae: Diese Musik ist Teil der DNA der Jamaikaner.

**MORITZ VON OSWALD:** Die Musik vermittelt einem oft das Gefühl, auf Jamaika oder in Kingston gehe es friedlich zu. Einfach, weil es eine in sich ruhende Musik ist, weil diese Steadiness im Beat Ruhe und Sicherheit suggeriert. Und sicherlich spielt eine Rolle, dass man sich immer wieder bei der Frage ertappt, wie es sein konnte, dass von einer so kleinen Insel ein so großer und so nachhaltiger musikalischer Einfluss ausgehen konnte. Ich meine: Direkt benachbart zu Jamaika liegen Haiti und Kuba. Eigentlich müsste von diesen viel, viel größeren Inseln viel, viel mehr Musik kommen. Tut es aber nicht. Vermutlich liegt es daran, dass sich in der Hauptstadt Kingston auf engstem Raum die größten Gegensätze im Zusammenleben offenbaren. Man hat als Besucher das Gefühl, dass eine Vielzahl geistiger Zustände stets zur gleichen

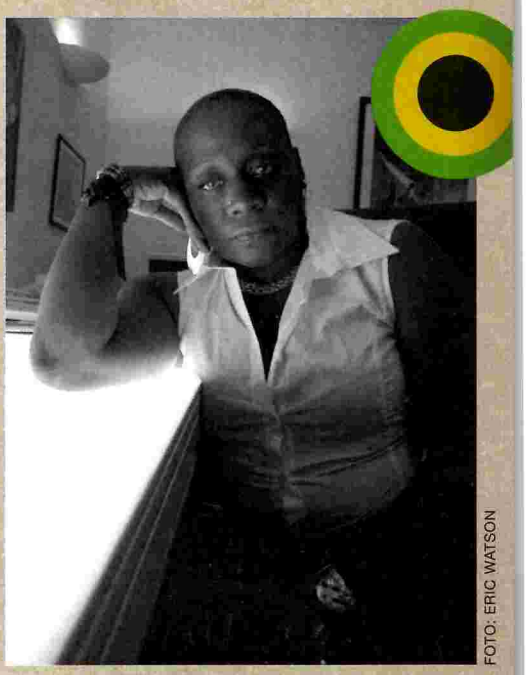


FOTO: ERIC WATSON

## WARRIOR QUEEN

***emigrierte 2001 von Jamaika nach England und fand in London direkt Anschluss an dortige Reggae- und Dancehall-Szenen. Die Vokalistin, die sich nach einer britischen TV-Serie benannt hat, veröffentlichte mit The Bug (das UK-Dancehall-Projekt des auch als God und Techno Animal bekannten Kevin Martin) Singles wie »Dem A Bomb We« oder EPs wie »Aktion Pak«, sie kollaborierte mit UK-Reggae-Produzenten wie Mafia & Fluxi oder Dubstep-Künstlern wie Kode 9 und Skream. Heute fühlt sie sich in der Dubstep-Szene zu Hause.***

FOTO: ERIC WATSON

# ADRIAN SHERWOOD

***zählt zu den einflussreichsten Protagonisten des britischen Reggae. Ende der siebziger Jahre formierte er die Dub-Band Creation Rebel, die den jamaikanischen Toaster Prince Far I auf seinen zahlreichen Europatourneen und bei gemeinsamen Studioproduktionen begleitete. Mit seinem Label On-U Sound und Projekten wie Dub Syndicate, African Head Charge oder Tackhead fusionierte er in den Achtzigern die Grundelemente von Reggae mit Postpunk, Industrial, World Music und Dancefloor-Beats. Als weltweit gefragter Produzent kollaborierte er u. a. mit Depeche Mode, Einstürzende Neubauten und der jamaikanischen Produzentenlegende Lee Perry. Mit herausragenden Wiederveröffentlichungen von Klassikern und Raritäten huldigt Sherwood seit 1994 auf seinem Label Pressure Sounds der Reggaegeschichte.***

Zeit am gleichen Ort präsent sind. Eine unglaubliche Spannung liegt in der Luft.

**WARRIOR QUEEN:** Kingston liegt im Südosten der Insel. Sie hat als Hafenstadt wenig mit dem Rest der Insel gemein.

**STUART BAKER:** Kingston ist eine sehr kleine, sehr geschäftige Stadt. Man kann in dieser Stadt jedes Ziel zu Fuß erreichen. In der von den Amerikanern gerne verdrängten Geschichte der Sklaverei wurde jeder strategisch wichtigen Hafenstadt die unrühmliche Rolle zugewiesen, Umschlagplatz für Menschentransporte zu sein. Naheliegend entwickelten sich diese Städte zu Zentren der afrikanischen Diaspora in Amerika. In fast jeder Stadt, in der afrikanische Kultur auf die städtische Kultur der Neuen Welt traf, entstanden hochinteressante musikalische Hybride – in New Orleans, in Havanna, in Rio, in Trinidad und Tobago und eben auch in Kingston.

**MOJO MORGAN:** Die Stadt entspricht dem Pulsschlag der Menschen. Und wo der Puls schlägt, fließt Blut. Kingston ist gar nicht paradiesisch – aber ein Eldorado für Musiker. Die Radiosender sind in Kingston, die Musikszene und die Musikindustrie. Hier ist die Action. Nicht selten kann man bereits wenige Stunden nach einer Aufnahmesession die frisch gepresste Vinylsingle kaufen. Das ist ein sehr pragmatisches Musikmachen.

**MORITZ VON OSWALD:** Das Leben und das Produzieren von Musik sind in Kingston so speziell, gar nicht vergleichbar mit London oder Berlin. In Kingston gibt es keine Zeit.

**MOJO MORGAN:** Knappe Budgets haben das Studiosystem in Kingston von Anbeginn geprägt. In Jamaika wird wesentlich mehr in wesentlich kürzerer Zeit produziert als beispielsweise in den USA. In Amerika ist es nicht unüblich, drei Wochen an den Instrumentalspuren für einen Song zu arbeiten, um sich anschließend Gedanken über den Text zu machen. In Jamaika haben wir dafür einen Nachmittag.

**WARRIOR QUEEN:** In Jamaika gibt es zwei Arten von Studios. Jene, die du buchen kannst, um dort deine Aufnahme zu machen. Und jene anderen, wie das Dynamics-Studio in Kingston, in denen den ganzen Tag Sänger und Musiker rumhängen. Das Dynamics ist ein Dubplate-Studio, in dem du Vinyl-Kleinstauflagen, nicht selten ein einziges Exemplar, individuell für verschiedene Sound Systems einsingst. Du individualisierst Dubplates, indem du als Sänger die Namen des Sound Systems und der Selectors und anderer Beteiligter nennst. Und das sind nicht irgendwelche Sound Systems: Die Leute kommen extra aus London oder Europa oder Amerika angereist! Wir nennen die Dubplates daher auch ›Clones‹, da sie nur leicht veränderte Versionen von Originalaufnahmen darstellen. Dubplates von Songs aufzunehmen, ist eine sehr preisgünstige Methode, um Tracks einzuspielen.

**MOJO MORGAN:** Dubplate-Sessions sind der genuine Ausdruck der Kingstoner Underground-Szene. Ihre individualisierten Ergebnisse erinnern mich an die Mixtape-Szene im Hiphop.

**MORITZ VON OSWALD:** Das Leben kommt nicht zur Ruhe in Kingston, auch in der Nacht nicht. Die Natur und die Dunkelheit sind sehr präsent in Kingston. Durch die tropische Wärme spielt sich das Leben auf der Straße ab. Und im Gegensatz zu diesem pulsierenden Leben in Kingston gibt es Leute, die leben außerhalb in kompletter Abgeschiedenheit in irgendwelchen Hütten in den Bergen von Jamaika. Und dazwischen liegen gerade mal fünfzehn Kilometer – denn man darf es nicht vergessen: Die Insel ist sehr klein! Sie misst knapp 200km in ihrer West-Ost-Ausdehnung.

**WARRIOR QUEEN:** In den Achtzigern und Neunzigern bin ich einfach so in die Studios gegangen, habe gehofft und gewartet, dass ich bei einer Dubplate-Session mitsingen darf. Denn das bedeutete, dass ich mit etwas Geld in der Tasche wieder nach Hause gehen durfte. Niemand bekam irgendwelche Copyrights oder Verträge. Man wurde ausbezahlt, und die Aufnahme führte von diesem Moment an ein Eigenleben. Singen und Rappen ist für die Leute in Jamaika Arbeit. Wir singen, um unsere Stromrechnung und unsere Miete bezahlen zu können. Und so betrachten wir auch die Musik: Musik zu machen ist etwas Alltägliches, aber man braucht eine bestimmte Gabe, dass man eingeladen wird.

**MORITZ VON OSWALD:** Der Turnover von Knete ist in Kingston einfach unglaublich. Es ist wohl recht leicht, sich ein paar Dollars zu verdienen. Aber es ist noch leichter, sie auch wieder auszugeben. Es prägte die Studiokultur und die Musik, die davon beeinflusst war, dass man versuchte, in kürzester Zeit so viel wie möglich aus einem Studioaufenthalt herauszuquetschen.

**MOJO MORGAN:** Riddims sind die Basis jeder Musik aus Jamaika. Wenn Musiker in Kingston ein Studio betreten, so spielen sie in der Regel in der kurzen, ihnen zur Verfügung stehenden Zeit eine Reihe von Riddims ein – die Sänger wiederum singen über diese neuen Riddims und über bereits existierende Riddims, die dadurch zu einer neuen Version werden. Es geht also weniger darum, eine ganz eigene Melodie oder Musik zu ersinnen,

als vielmehr darum, aus modularen Versatzstücken immer wieder neue Musik zu erschaffen. Nicht selten entstehen in einer Session bis zu sechzig Songs: je zehn Versionen von drei Originalen und drei sogenannten Do Overs. Und wenn man dann noch die Möglichkeit der Dubmixe hinzunimmt, können aus einem langen Studiotag ungezählte Varianten von Songs und Riddims entstehen. Ein interessanter und sehr wichtiger Nebeneffekt ist, dass auf diese Weise jeder Song mit jedem anderen kombinierbar wird. Dadurch, dass die zugrunde liegenden Riddims nahezu identisch sind, passen sie auch frei kombinierbar zueinander. Wenn man so will, ist die Endlos-Musikerfahrung, wie wir sie von House und Techno kennen, in diesem modularen System bereits angelegt.

**MORITZ VON OSWALD:** Loops, Repetitives und Leere sind als Kernelemente immer schon im Reggae vorhanden gewesen. Die Songarchitektur schien nie perfekt, sondern oft unperfekt, wie unfertig. Viel Fragiles hören wir, bei einem gleichzeitig vorhandenen Rückgrat, dem Riddim. Diese Beschreibung passt eins zu eins auf Techno. Wenn wir also von der Modernität dieser jamaikanischen Musik sprechen, dann besteht das Moderne in einem Koordinatensystem, das übertragbar ist, das formulierbar ist: Wenige Elemente sind miteinander verwoben, wie von Zauberhand zusammengehalten, zu einer Ästhetik geformt. Die Texturen können ausgetauscht werden, die Koordinaten bleiben die gleichen.

**STUART BAKER:** Reggae ist die Wiege der Clubmusik, wie wir sie heute kennen. Clubmusik, auf einen Punkt gebracht, bedeutet: zu Vinyl tanzen. Diese Aufführungsform wurde de facto mit dem Aufkommen der Sound-System-Kultur vor über fünfzig Jahren in Kingston erfunden. In der sogenannten westlichen Welt erinnern wir das Aufkommen der Clubmusik in den Siebzigern als Siegeszug von Disco und Hiphop. Beide Stile lassen sich aber direkt auf die Praxis der Reggaemusik zurückführen: Der ›Extended Disco Mix‹ ist nichts anderes als der aus dem Reggae bekannte ›Dub Mix‹. Tom Moulton gilt in der westlichen Welt als Erfinder des Remixes und der 12"-Single. Bevor Moulton seine ›Erfindungen‹ kommerziell erfolgreich vermarktete, war er regelmäßiger Gast in Kingstons Studio One, wo er Lee Perry und King Tubby begegnete und deren in ihrer Einfachheit noch heute verblüffende Remix-Philosophie – mit anderen Worten: Dub – kennenlernte: Durch das Weglassen von Spuren konnte man einen Track auf sein rhythmisches Skelett reduzieren. Und durch Zerschneiden und Wiederzusammensetzen – eine frühe Form des Copy-and-Paste –, konnte man einen Track beliebig verlängern. Und natürlich boten sich derartig reduzierte und zugleich gestreckte Tracks regelrecht an, um über diese langen Instrumentalpassagen neuen Gesang, überraschende Breaks und mitunter Instrumentalsoli zu spielen. Und Hiphop als Musikform, die in ihrem Nukleus darauf basierte, dass ein Rapper über den Sound von Vinyl auf zwei Schallplattenspielern rappte, hat es eins zu eins zuvor als Reggaevariante gegeben – mit einem Selector, der die Platten spielte, und einem Deejay, der über den Sound toastete, also rappte. Kurz gesagt wurde die Live-Erfahrung einer echten Band mit einem echten Schlagzeuger, Bassisten und Sänger ersetzt durch einen Plattenaufleger und einen Sänger.

**DAVID RODIGAN:** Dub war eine Zeitreise – in die Zukunft. Dass Leute wie Lee Perry oder King Tubby aus unschuldigen, traditionellen Rocksteady-Beats so etwas Modernes wie einen Dub-Groove zu extrahieren vermochten, ist etwas Einzigartiges in der Geschichte der Musik. Sie übersprangen einfach Jahrzehnte mit ihren Experimenten. Im Rückblick kann man es nachvollziehen, aber damals war es alles andere als naheliegend! Ich

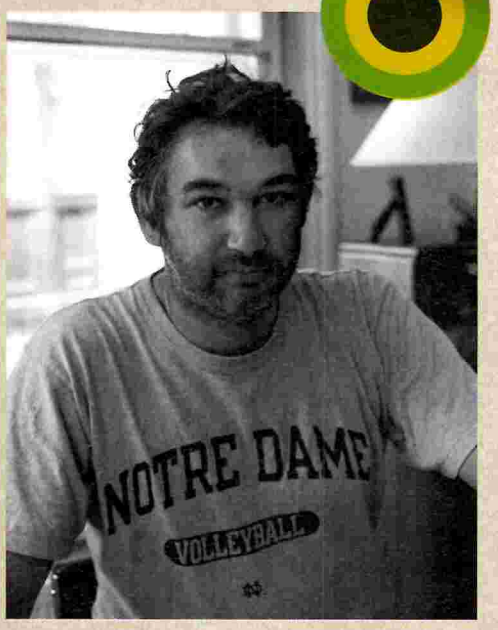



FOTO: ERIC WATSON

# STUART BAKER

***ist DJ, Gründer und Chef von Soul Jazz Records in London. Schon seit Mitte der neunziger Jahre ist die Firma mit angegliedertem Plattenladen und ihren Schwesterlabels Sounds Of The Universe oder Microsolutions To Megaproblems aktiv und hat dabei mit kompetenten Kompilationen, Einzelalben und 12"s nahezu jedes Genre von Soul, Jazz, Funk und Latin über Reggae und afrikanische Musik bis zu New Wave, Dubstep und Grime gestreift. Artwork, Mastering und Pressqualität der Tonträger sind bei Soul Jazz ebenso vorbildlich wie Musikauswahl und Liner Notes. Dem legendären Studio-One-Label – gerne auch als »Tamla Motown Jamaikas« bezeichnet – huldigt Bakers Firma seit Jahren mit herausragenden und nach musikalischen Kategorien wie »Roots«, »DJ's«, »Soul«, »Dub«, »Scorcher« (= Instrumentals) oder »Disco-Mix« geordneten Veröffentlichungen. Dank Soul Jazz haben diese Reggaeklassiker endlich auch über die Fangemeinde hinaus Beachtung gefunden.***

habe mich in den Siebzigern obsessiv mit Dub beschäftigt. Ich konnte es einfach nicht fassen, dass ausgerechnet von einer karibischen Pirateninsel die modernste Musik der Welt kam. Ich besitze alle Studio-One-Dubalben, und ich besitze alle Dubalben von King Tubby. Ich habe mich in meinem Leben von vielen Platten getrennt, aber nicht von diesen.

**MOJO MORGAN:** Die Amerikaner behaupten, dass Hiphop aus R&B und Soul hervorgegangen sei. Tatsächlich basiert Hiphop auf einer aus Reggae hervorgegangenen Musikrichtung namens Dancehall. Es ist allerdings nicht ganz einfach, die Begriffe auseinanderzuhalten: Dancehall bezeichnet einerseits seit den Sechzigern den Ort, an dem die Menschen zum Tanzen gehen. In Jamaika findet man eine Dancehall oft unter freiem Himmel, aber sie kann auch ein geschlossener Raum sein. Als in den Siebzigern der Reggae härter, rhythmischer und repetitiver gespielt wurde, bezeichnete man diesen Stil ebenfalls als ›Dancehall‹. Ein Begriff – zwei Bedeutungen.

**STUART BAKER:** Wir sprechen hier über die Kultur der Sound Systems, über eine Vinylkultur, eine Kultur des kommentierten Plattenauflegens, eine Undergroundkultur. Möglicherweise war es die karibische Sonne, welche die Menschen hat in den Abendstunden unter freiem Himmel zusammenkommen lassen, um gemeinsam Musik zu hören. Die Schallplattenspieler wurden auf einer Bühne aufgebaut, Lautsprecher umgrenzten die Tanzfläche.

**MOJO MORGAN:** Kool DJ Herc ist der Erfinder von Hiphop. Herc wuchs in Kingston auf, erlebte die Reggaeszene und die Dancehall-Partys hautnah. Als er in den frühen Siebzigern nach New York zog, musste er feststellen, dass Reggae dort nicht gerne gehört wurde. Er entwickelte einen eigenen Stil, der eins zu eins die Dancehall-Erfahrung aus Kingston in die Bronx exportierte und dem Geschmack der New Yorker entgegenkam: Er cuttete an seinen Turntables Instrumentalparts von Funk- und Soulstücken aneinander, sodass er die besonders tanzbaren Stellen der Stücke künstlich verlängerte – und sprach bzw. toastete bzw. rappte darüber.

**DAVID RODIGAN:** Kaum eine Gegenwartsmusik ist so revolutionär in ihrer Anlage wie Reggae und alle seine Fortführungen. Die Idee, Instrumentaltakes losgelöst von gesungenen Versionen zu veröffentlichen, ermöglichte überhaupt erst das wiederholte Verwenden von Riddims und war damit Blaupause des Remix-Gedankens. Die Idee von Dub, dass ein solcher Riddim durch Halleffekte und ein Mischpult dekonstruiert werden kann, zeigte auf, wie weit Remixing gehen kann, noch bevor der erste Disco-Mix das Licht der Welt erblickte. Ich möchte so weit gehen, dass die Ähnlichkeit vieler Riddims zueinander das grundsätzliche Wirkungsprinzip von House und Techno in einer rudimentären Form vorgedacht hat: Indem ich einen Riddim an den nächsten cutten kann, kann ich einen endlosen Flow erreichen. Nicht zufällig hat in einer abermaligen Rückkopplung moderner Dancehall heute fast exakt die gleiche Geschwindigkeit wie House. Anders als traditionelle Musikstile wie Folk, Blues oder Country hatte die jamaikanische Musik von Anfang an ein Moment des Artifiziellen, eine Art moderne Denke implementiert. Das drückte sich durch eine sehr früh und offensiv zelebrierte Freude an technischen Effekten aus. Während andere karibische Musikstile wie Calypso sich selbst treu geblieben sind, änderte Reggae gleich mehrfach und absolut radikal seine musikalische Form.

**MORITZ VON OSWALD:** Durch das Repetitive erfährt die Musik ihre Berechtigung und Kraft. Nicht nur in der Black Music, auch bei anderen minimalen repetitiven Strukturen ist es wichtig, dass eine Leere geschaffen wird, die Interpretationsspielraum frei macht. Leere bleibt dann nicht Leere, sondern sie wird zu einem kraftvollen Element, zu einem offenen, deutbaren Raum. Das gleiche Phänomen erleben wir in bestimmter Moderner Klassik aus den Sechzigern wie auch in bestimmten Spielarten von Techno. Die Leere ist enorm wichtig und fortschrittlich.

**STUART BAKER:** Moritz von Oswald ist ein Vordenker. Er hat Kingston und Detroit und Berlin zusammengedacht. Eine ebenso verrückte wie naheliegende Unternehmung. Kraftwerk haben ihre Musik in den Siebzigern auch auf südamerikanischen Rhythmen aufgebaut. Das war auch verrückt, aber im Nachhinein sagt man, dass es naheliegend war. Der Erfolg gab ihnen recht. Kraftwerk und Moritz von Oswald brachten den Maschinen den Groove bei – die vielleicht größte musikalische Entwicklung der Neuzeit.

**MORITZ VON OSWALD:** Mir war es immer wichtig, an Auflösungen von Songstrukturen zu arbeiten – auf diese Weise haben wir fast spielerisch Grenzen gedehnt, zu Abstraktion gefunden, Leere geschaffen. Nicht unterschät-

zen darf man den Aspekt, wie im Reggae mit Sängern zusammengearbeitet wird: In der Regel kommen sie hinzu, wenn ein Riddim-Pattern steht. Es werden keine ›Songs‹ mehr geschrieben. In dieser Hinsicht hat Reggae Arbeitsweisen der heutigen Dance Music um Jahrzehnte vorweggenommen. Und vielleicht erklärt es auch, weshalb Musik bevorzugt als 7"-Singles veröffentlicht wird: ein Take, ein Sänger. Nächster Take, nächster Sänger.

**DAVID RODIGAN:** Reggae hätte sich aber nie zu einer so modernen Musik entwickelt, wenn es nicht parallel technische Entwicklungen gegeben hätte, deren jüngste mit Sicherheit die digitale Simulation von Tonstudios darstellt. Heute sitzen Hunderte von jamaikanischen Jugendlichen in Kingston und programmieren ihre ganz persönliche Version von Dancehall, Rocksteady oder Dubstep in ihr Laptop. Sie simulieren ohne musikalische Ausbildung und ohne ein Instrument zu beherrschen ihre eigenen Musiksessions. Die klingen vom Sound her anders als die warmen Reggaeproduktionen vergangener Jahrzehnte, aber dafür erleben wir derzeit eine Explosion der Neuproduktionen.

**MORITZ VON OSWALD:** Das Wissen um die Technik und deren Möglichkeiten erklärt sich auch mit der traditionellen Nähe Jamaikas zur einstigen Kolonialmacht England – und der geografischen Nähe zu den USA.

**STUART BAKER:** Stile wie UK Dancehall, Jungle und Dubstep sind hingegen Resultate der Kultur der Sound Systems in England. Diese neuen Tanzmusiken sind geprägt von den Manipulationsmöglichkeiten der Schallplattenspieler und Mischpulte. Wenn man langsame Rare-Groove-Drumbreaks künstlich doppelt so schnell abspielt, bekommt man die hektischen Beats von Jungle. Jungle kombinierte hochgepitchte schwarze Drumfiguren mit schweren jamaikanischen Basslines, und über allem toastete ein MC. Das ist Musikrecycling – absolut spannendes Musikrecycling. Interessanterweise sollte Drum'n'Bass zwei oder drei Jahre später der viel größere Erfolg beschieden sein. Diese Musik kann man als weiße Variante von Jungle bezeichnen, ohne die Reggae-Ingredienzien, und somit als lange nicht so interessant und spannend, produziert für ein weißes Publikum.

**ADRIAN SHERWOOD:** Bevor ich On-U Sound gründete, hatte ich bereits ein Label mit dem Namen Hit Run. Auf Hit Run veröffentlichten wir vielleicht acht oder neun Dubalben. Mein Kumpel Doctor Pablo und ich waren einfach große Fans der Dubmusik. Wir haben viel geraucht und Platten produziert. Eine tolle Kombination. Ich mochte Dub: Die Musik war total abgefahren, die Texte waren Nonsense, du konntest dich auf dein Sofa setzen und schön einen weglöten. Herrlich! Das ist der Hauptgrund für den Erfolg der Dubmusik. Interessanterweise war Dub gar nicht so beliebt in Jamaika. Es handelte sich vielmehr um ein britisches Phänomen, das von den hiesigen Plattenfirmen nach allen Regeln der Kunst bedient wurde, indem man die Nachfrage schürte. In diesem Sinne war Dub auch eine Musik der zweiten Generation jamaikanischer Einwanderer in England.

**DAVID RODIGAN:** Für Dubliebhaber war es völlig normal, sich Reggaesingles vor allem wegen der B-Seiten zu kaufen. Das erste Mal, dass mir der Begriff ›Dub‹ unterkam, war auf einer Single von Larry Marshall. Auf der A-Seite war das Liebeslied »I Admire You« – eine wundervolle Ballade. Auf der B-Seite informierte das Label: »Watergate Rock – King Tubby's«. Ich erinnere mich noch, als ob es heute wäre: Ich traute meinen Ohren nicht. Aber ich spürte die Seele. Ich habe diese B-Seite bestimmt einhundert Mal gehört.

**ADRIAN SHERWOOD:** Lee Perry und King Tubby haben mit ihren musikalischen Erfindungen alles beeinflusst, ob die Leute es wahrhaben wollen oder nicht. Ich erinnere mich daran, wie ich in den frühen Siebzigern einmal das Coxsone Downbeat Sound System gesehen habe, in einer kleinen Halle in High Wycombe in Buckinghamshire. Ich war früh da und habe mir angeschaut, wie sie ihre Lautsprecher aufgebaut haben: Sie haben in jede Ecke und an jede Wand Lautsprecher gestellt – man konnte sich nirgends anlehnen. Und über all dem thronte eine englische Luftalarmsirene aus dem Zweiten Weltkrieg. Der Effekt war, dass wir die tiefsten Bässe und die ziselliertesten Hochtöne zugleich hörten. Das war eine Sounderfahrung, so etwas hatten wir zuvor ja noch nicht gehört! Wir kannten Soul- und Funkclubs, aber die waren gegen den Sound dieser Reggae- und Dub-Sound-Systems wie Altenheime. Natürlich sprach es sich herum, dass diese Sound Systems die geilste Musik spielten. Wir gingen alle hin – und fanden uns als Weiße regelmäßig in schwarzen, tanzenden Massen wieder. Es war toll. Allerdings gingen in den ersten Jahren fast nur Jungs zu diesen Dancehall-Partys, was diesen einen zwiespältigen Ruf einbrachte: Sie galten als dunkel, weil viele Schwarze involviert waren, als illegal, weil Marihuana geraucht wurde, und als gefährlich, weil kaum Frauen mit von der Partie waren.

**DAVID RODIGAN:** Die Siebziger und Achtziger markierten die Explosion jamaikanischer Musik in England. Sound Systems wie das berühmte, 1976 gegründete Saxon Sound System schossen wie Pilze aus dem Boden. Papa Levi war eine Schlüsselfigur der britischen Szene, sein Song »Mi God Mi King« wurde

FOTO: PROMO

## MR. MOJO MORGAN

***ist Perkussionist und Rapper von Morgan Heritage – einer der führenden Reggaeformationen der Gegenwart. Die Gruppe besteht aus Söhnen und Töchtern des Reggaesängers Denroy Morgan und pendelt räumlich wie musikalisch zwischen Jamaika und den USA hin und her. Dementsprechend prägen Rock-, Hiphop- und R&B-Einflüsse den mainstreamkompatiblen Sound von Morgan Heritage, den sie selbst als »Urban Roots Rock Reggae« oder »Reggae music with an edge« bezeichnen. »Don't Haffi Dread« von 1999 gilt als ihr konsistentestes Album, ihre aktuelle Platte »Mission In Progress« (2008) ist ähnlich gelungen.***

Anfang der Achtziger gar die erste britische Nummer-1-Single in den jamaikanischen Charts! Soul Jazz Records haben das entsprechende Album »An England Story – From Dancehall To Grime« kürzlich veröffentlicht. Levis Wichtigkeit ist nicht zu unterschätzen: Mit seinem Rap, in welchem er von seinem

FOTO: OLIVER SCHULTZ-BERNDT

# MORITZ VON OSWALD

***Schwarze Musik, vor allem Reggae und Techno, sind Impulsgeber seiner Produzententätigkeit, die sich Anfang der Neunziger in dem gemeinsam mit Mark Ernestus gegründeten Berliner Technolabel Basic Channel und schließlich im Projekt Rhythm & Sound konkretisierte. Unter Mitwirkung karibischer Vokalisten wie Paul St. Hilaire, Sugar Minott oder Lloyd »Bullwackie« Barnes haben von Oswald und Ernestus von 1995 bis 2007 an einer einzigartigen Synthese der Groovestrukturen und Soundarchitekturen von Reggae, Dub und Techno gearbeitet und dabei weltweit einen Ruf erworben, der nur mit dem Kraftwerks vergleichbar ist. Nebenbei haben sie auch eine Reissue-Offensive mit Platten des legendären New Yorker Reggaelabels Wackie's gestartet und in Kooperation mit Honest Jon's aus London obskure Reggaeraritäten wiederveröffentlicht.***

Leben in England berichtet, setzte er Maßstäbe in Sachen narrativer Sprechgesang in der Musik. Und die ureigene Art, wie er rappte, sollte die Jamaikaner in der Heimat, auf der Insel, schwer beeindrucken. Ragga und somit auch Dancehall wären undenkbar ohne Papa Levis Einfluss. Jamaika und London haben sich über die Jahrzehnte hinweg wechselseitig befruchtet. Jede neue Generation hat ihre eigene Vorstellung davon, welche Geschichten erzählt werden müssen und auf welche Art und Weise gereimt werden kann.

**STUART BAKER:** Und am einfachsten geht das heutzutage, indem man bereits existierende Instrumentals als Basis eines neuen Songs nimmt – oder gleich samplet.

**DAVID RODIGAN:** All die frühen Jungle- und Drum&Bass-Stücke basieren auf Samples. Die gesampleten Riddims sind oft das Rückgrat dieser Stücke. Es ist aus einem copyrighttechnischen Betrachtungswinkel ein hochinteressantes Phänomen: Während du sofort verklagt wirst, wenn du einen Soul-Rare-Groove für ein Hiphop-Stück recyclest, kannst du alte Reggae-Riddims so oft kopieren, wie du willst, und als Puzzlestücke eigener Songs benutzen – und keiner wird dich je belangen. Wir haben also den direkten Vergleich zwischen einer durchkommerzialisierten Nahrungskette im amerikanischen Hiphop und einer, nennen wir es: amateurhaft geführten Copyrightverwaltung im jamaikanischen Reggae. Aber während die professionell, und ich möchte anmerken: gegen die Kreativität gemanagte Auslegung der Copyrights im amerikanischen Hiphop zu einem künstlerischen Stillstand geführt hat, beweisen die Appendixe der jamaikanischen Musik heute, wie gut es der Musik tut, wenn Copyrights wie offene Quellcodes betrachtet werden – Riddims als Module, auf die jeder zugreifen darf.

**STUART BAKER:** Diese Musik ist durch ihr Geschichtsbewusstsein total gegenwartsfixiert. Das bedeutet im Rückblick, dass sich von jedem aus Reggae abgeleiteten Musikstil eine Phase benennen lässt, in welcher diese Mutation gegenwartsrelevant war. Ska war großartig von 1962 bis 1968 und fand seine Entsprechung Ende der Siebziger im Punk und Anfang der Achtziger in der englischen 2-Tone-Musik. Rocksteady führte den elektrischen Bass ein, löste als deutlich verlangsamtes Reggae-Subgenre den Ska ab und war Ende der Sechziger wichtig, als Musiker wie Desmond Dekker berühmt wurden. Dub war nie weg, aber seine prägende Zeit erlebte das Genre, als Lee »Scratch« Perry und King Tubby Anfang der Siebziger die Bandmaschine und das Mischpult mit all seinen Effekten zum eigenständigen Instrument erklärten und analog zu den deutschen Bands der Siebziger die Möglichkeiten elektronischer Sounds ausprobierten. Rocker's Music gilt als Sly & Robbies Antwort auf den Roots Reggae der Sechziger und radikalisierte die Musik inhaltlich wie instrumental. Dancehall erlebte seine Blütezeit in Jamaika Anfang der Achtziger, als Eek-A-Mouse und Yellowman mit ihren total rhythmusfixierten, angedubbten Reggaemetamorphosen die Welt eroberten. Danach folgten Ragga, Jungle, UK Dancehall und Dubstep – die Revolution verlagerte sich von Jamaika nach England, wo mittlerweile die dritte und heute die vierte Generation jamaikanischer Einwanderer lebt.

**MOJO MORGAN:** Europa war immer schon das Mekka für schwarze Musiker. Europa hat ihnen künstlerisches Exil angeboten, wenn die Amerikaner ihrer Musik nicht folgen konnten. Miles Davis ging nach Europa, Bob Marley ebenfalls – beide wurden mit offenen Armen empfangen. Mit dem Gang nach Europa ändert sich in der Regel der Stil der Musiker. Ganz und gar offensichtlich wird dies, wenn man nicht von einem einzelnen Künstler ausgeht, sondern von einer Generation von Musikern, die aus Kingston auswandert, um in London, Bristol oder Birmingham ihr Glück zu finden. Die Kinder dieser Einwanderer sind der Garant dafür, dass eine originäre Musik in der Fremde ein neues Gesicht bekommt, sich neu erfindet.

**DAVID RODIGAN:** Moderne Dancehall-Musik ist gnadenlos. Sie ist beatfixiert und eintönig. Ich komme da fast nicht mehr mit. Aber es ist klar, warum das so ist: Der Beat legt die Grundlage für ein ununterbrochenes Tanzerlebnis. Die Energie, die Taktung, die Geschwindigkeit – alles ist darauf angelegt, dass in einem fort getanzt werden kann. Denn Tanz hat in der jamaikanischen Musik seit jeher eine sehr wichtige Rolle gespielt. Es gibt Tänze, die für verschiedene Stimmungen und Emotionen stehen. Daher gab es auch Tänzer, die auf der Bühne getanzt haben – sie gaben die Stimmung der Musik über ihren Tanz vor.

**WARRIOR QUEEN:** In der jamaikanischen Musik dreht sich alles um Beats. Unterschiedliche Hörer mögen unterschiedliche Reggae-Styles bevorzugen. Aber es handelt sich um die Mutter aller Tanzmusiken, deshalb beurteilen wir Beats auch danach, ob sie ›dancy‹, ›dubby‹ oder ›rocky‹ sind. Je nachdem, wie die drei Bestandteile zueinander gemischt werden, hören unterschiedliche Leute die Musik – Schwarze, Exiljamaikaner verschiedener Generationen, aber auch Weiße. Und nur allzu oft interessieren sich die Hörer gar nicht dafür, was genau gesungen wird. Warum auch? Es dreht sich alles um die Beats.

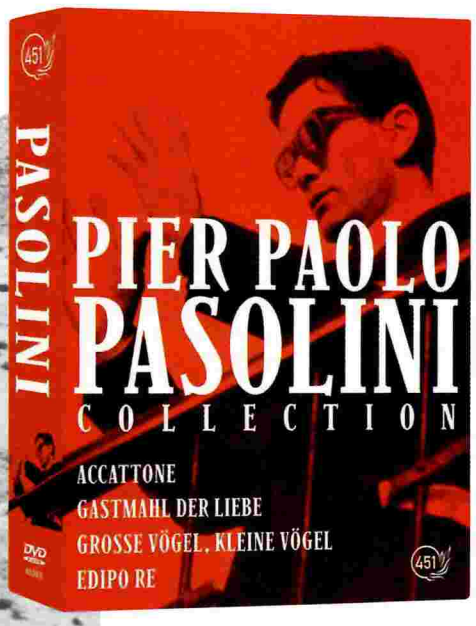
**ADRIAN SHERWOOD:** Ich betrachte Reggae als eine Musikform, die seit jeher ihre eigene Erneuerung betreibt. In den letzten Jahren haben wir es anhand einer Evolution der Stile erlebt: Jungle kam auf, Digital Dancehall und jetzt Dubstep und Grime. All diese Stile besitzen eine Gravität, weil sie sich respektvoll zu ihrem Erbe verhalten, gegenüber Reggae. Ich glaube fest daran, dass nur derjenige, der seine neue Musik auf den Fundamenten des Alten baut, eine Zukunft hat. In diesem Sinne haben Dubstep und Grime eine Zukunft. Es handelt sich einfach um eine perfekte Rezeptur: Die jahrzehntealten Wurzeln, die Moll-Akkorde, die Schwere des Basses sind ihr Fundament.

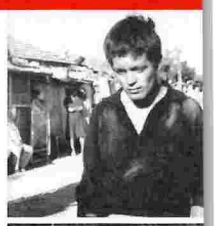
**DAVID RODIGAN:** Die Geschichte der karibischen Musik ist die einer Irrfahrt. Von Afrika nach Kingston, von Jamaika nach England. Jede neue Generation scheint die Notwendigkeit zu spüren, der musikalischen Form eine neue Interpretation, eine neue Schicht hinzuzufügen. Als die ersten Jamaikaner in den fünfziger Jahren nach Birmingham, Bristol und London kamen, bekamen sie die kalte Schulter Englands gezeigt, indem man ihnen die Jobs anbot, die Engländer nicht mehr anzunehmen bereit waren. Eine der wenigen Möglichkeiten, sich nicht demütigen zu lassen, war die Musik. Sowohl die Beschäftigung mit ihr als Hörer versprach Seelenfrieden als auch ihre aktive Produktion. So begann die erste Generation der in England Geborenen in großem Stil an einer eigenen Variante karibischer Exilmusik zu feilen. Sie hatten es nicht immer leicht: Es gab unzählige Puristen, die dieser Musik die Existenzberechtigung mit dem Argument absprachen, dass sie nicht aus Jamaika stammte, also nicht authentisch sei. Das aber war nicht fair, dann müsste man auch Dubstep seine Authentizität absprechen.

**ADRIAN SHERWOOD:** Es war für Barbetreiber Anfang der Siebziger viel, viel schwerer als heute, eine Lizenz für den Alkoholausschank zu bekommen. Am Wochenende traf man sich daher in Privatwohnungen. Die English Experience bedeutete, dass ich als Weißer in einem ganz, ganz anderen Maße mit der Musik der jamaikanischen Einwanderer konfrontiert wurde. Gleichzeitig war das Leben damals viel unschuldiger als heute. Die Leute arbeiteten die Woche über hart – viel öfter körperlich als heute. Freitags nach der Arbeit ging es in die Record Stores, und am Wochenende spielten sich die Leute einander ihre neu erstandenen Singles vor. Diese Partys waren illegal, wenn auf ihnen Alkohol ausgeschenkt wurde oder Marihuana geraucht wurde. ›Blues Partys‹ war der gängige Begriff für diese illegalen Treffen. Dass es nicht legal war, wertete wiederum die Musik auf. Ich erinnere mich mit einer gewissen Wehmut an diese Zeit. Die frühen Siebziger waren von einer gewissen Naivität geprägt, die uns die Gefahr vergessen ließ. Vor allem aber kamen jede Woche massiv viele neue Singles aus Jamaika nach England. Der Strom an Veröffentlichungen riss einfach nicht ab. Es gab auch Platten, die in England selbst aufgenommen waren, aber der echte Stoff kam aus der Karibik. In meiner Jugend gab es diese Schallplattenläden, in denen die Singles wie auf einer Auktion eine nach der anderen verkauft wurden. Es gab von jeder Single nur wenige Exemplare, man musste seinen Arm heben, um den Zuschlag zu bekommen. Die Menschen trafen sich im Schallplattenladen. Sechszehnjährige wie ich, aber auch Ältere, Männer, Frauen, Schwarze, Weiße. Man bekam bewusst Musik vorgespielt, man unterhielt sich mit anderen Musikliebhabern, man verbrachte ganze Nachmittage in diesen Record Stores. Reggaemusik war in den Siebzigern eine soziale Musik, die die Menschen jenseits ihrer Familien zusammenbrachte. ›You follow a sound.‹ Man folgt einem Sound System. Wer ebenfalls dorthin geht, kann


filmgalerie 451 präsentiert auf DVD

4 Meisterwerke Pier Paolo Pasolinis aus den 60er Jahren auf DVD. EDIPO RE – KÖNIG ÖDIPUS erstmals in restaurierter Bildqualität (16:9), alle Filme mit deutschen Untertiteln.



5 DVDS IN DIGIPACK-BOX

BONUSMATERIAL:
- Dokumentarfilm „Der sanfte Radikale“ über Pier Paolo Pasolini (D 2005, ca. 35 min.)
- Original-Kinotrailer der vier Filme aus Italien (OmU)
- Booklet: Interviews mit Pier Paolo Pasolini und Kritiken zur Erstaufführung der vier Filme (52 Seiten!)

PROLIT AL!VE 451-DVDs sind überall im Handel erhältlich oder unter www.filmgalerie451.d

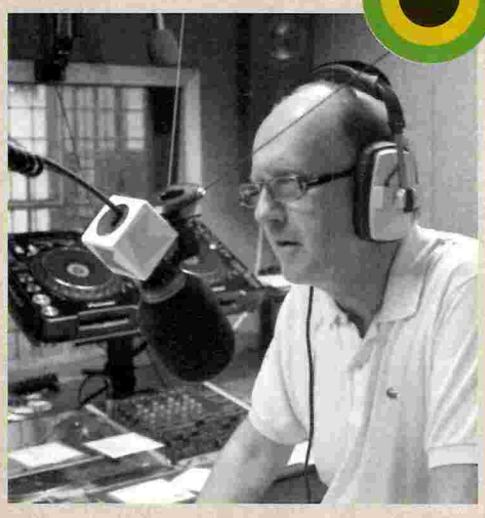


FOTO: ERIC WATSON

# DAVID RODIGAN

***hat als Radio-DJ und One-Man-Sound-System wie kein Zweiter zur weltweiten Popularisierung von Reggae/Dancehall beigetragen und feiert dieses Jahr sein dreißigstes Jahr als MC. Zunächst bei Capitol Radio in London, ab 1984 mit »Rodigan's Rockers« bei BFBS, brachte er ganzen Fangenerationen mit seinen Sendungen jamaikanische Musikgeschichte bei. Auch auf seinen Sound-System-Shows ist der mittlerweile fünfundfünfzigjährige Brite für seine historischen Sets und Talk-Eskapaden berühmt (ein Blick auf YouTube genügt!). Rodigan hat zahlreiche Sound Clashes gegen rivalisierende Sound Systems für sich entschieden, zuletzt gewann er zweimal hintereinander (2006 und 2007) den vom deutschen Reggaemagazin Riddim ausgelobten »Riddim Clash«.***

dein Freund werden. Ich habe den Sound Systems damals immer beim Tragen der Lautsprecher geholfen. Das war mein Beitrag zum Gelingen des Abends. Du hast heute als Jugendlicher, der keine Familie hat, der keinen Vater hat, immer die Möglichkeit, dich einem Dubstep-Sound-System anzuschließen. Andere entscheiden sich für eine Gang, wieder andere für einen Fußballclub. Wir Engländer haben einen ganz stark ausgeprägten Hang, uns mit der Straße, in der wir leben, oder mit unserem Stadtteil zu identifizieren. Das erklärt auch, warum es in Brixton für jeden Straßenzug ein eigenes Dubstep-Sound-System gibt. Denn am Ende des Tages steht jedes Sound System für Eskapismus, für eine spezifische Vorstellung von Jamaika, dieser mythischen Insel in der Karibik…

**WARRIOR QUEEN:** Ich war dreißig Jahre alt, als ich 2001 von Jamaika nach England zog. Die schwarze Musik, die ich in London vorfand, war anders als die in meiner Heimat, obwohl sie die gleichen Wurzeln besaß. Für mich war bald nach meiner Ankunft in Europa klar: Bei dieser modernen schwarzen Musik werde ich mitmischen. Mir fiel es leicht, das Neue zu umarmen und das Alte für den Moment ein wenig in den Hintergrund zu stellen. Interessanterweise habe ich mich nie so entspannt gefühlt, habe nie so entspannt in die Musik eintauchen können wie derzeit in Dubstep. Die Reggaemoderne fühlt sich für mich total natürlich an.

**STUART BAKER:** Die Musik wird heute zu fast gleichen Anteilen von Schwarzen und von Weißen gemacht. Das repräsentiert in meinen Augen nur die gesellschaftliche Realität in den englischen Großstädten: Jamaikaner und weiße Engländer besuchen die gleichen Schulen, sie interessieren sich für die gleiche Musik, gemeinsam arbeiten sie an neuen, zeitgemäßen Formen von Tanzmusik. Die jamaikanische Musik ist so offen gegenüber ihrer eigenen Erneuerung: Sie ist geradezu darauf angelegt, zerschnitten und wieder zusammengesetzt zu werden. Damit ist sie in gewisser Hinsicht eine postmoderne Musik aus einem Land, das nie die Moderne erlebt hat. In der jamaikanischen Reggae- und Dubmusik ist die Zukunft eingeschrieben.

**MORITZ VON OSWALD:** Das Moderne an dieser Musik ist ihr Begriff von Geschwindigkeit: ›Langsam‹ und ›schnell‹ sind ambivalente Größen. Geschwindigkeiten werden gezerrt oder gedehnt. ›Langsam‹ und ›schnell‹ finden gleichzeitig statt. Schnelles wirkt oft langsam, und umgekehrt. Dieser Effekt, also die Langsamkeit im Schnellen, hat Methode. Was uns so an dieser schwarzen Musik fasziniert, beruht auf einer Experimentierfreudigkeit, aber nie auf Zufällen.

**ADRIAN SHERWOOD:** Wir erleben heute eine Gleichzeitigkeit von Geschichte, Gegenwart und Zukunft. Einerseits gibt es ungezählte Compilations mit klassischen Reggae-, Dancehall- und Dubsongs. Andererseits erleben wir hier in London, wie die Leute Elemente all dieser Stile übernehmen, neu programmieren und eine ganz andere Musik daraus komponieren, die aber komplett auf dem Fundament der alten Musik aufbaut.

**STUART BAKER:** Die intellektuellen Konzepte, auf denen Reggae und Ska basieren, sind für mich als Europäer einfach faszinierend und enorm horizonterweiternd. Von jedem Song existieren ›Versions‹, von jedem Song und jeder Version existieren ›Dubs‹; es gibt die gleichen Songs in Versionen anderer Vokalisten. Instrumentalversionen von Songs sorgen dafür, dass jeder Deejay eines Tages seine eigene Version eines Songs wird einsingen können. Reggae ist nichts anderes als ein sich täglich neu erfindendes System. Die jamaikanische Musik ist zur gleichen Zeit intellektuell stimulierend, wie sie unsere Gefühle anspricht.

**MORITZ VON OSWALD:** Dubstep ist das jüngste Beispiel für die Erneuerungsfähigkeit dieser Musik, und es ist zugleich ein Beispiel für gleichzeitige Beschleunigung und Abbremsung. Die Energieübertragung von Dubstep bei Clublautstärke ist ein Kapitel für sich. Slow Riddims entfalten ihre ganze Wucht über die Lautstärke.

**ADRIAN SHERWOOD:** Dubstep ist Clubmusik, ein Upgrade, Reggae 3.0, ist programmierte Musik, nichts wird hier mehr von Musikern im Studio eingespielt, fast alles wird am Computer arrangiert und programmiert. Dubstep benutzt die Heaviness von Dub und hat sie in einen heutigen Sound überführt.

**STUART BAKER:** Dubstep ist für mich das derzeit spannendste Kapitel karibischer Musik in Europa. Stilistisch basiert Dubstep auf UK Dancehall – einem Resultat der britischen Sound-System-Kultur. Dubstep ist in den Stadtvierteln entstanden und fest in ihnen verwurzelt. Längst kann man nicht mehr von einer rein karibischen Musik sprechen. Zwar basiert alles auf Reggae, aber mittlerweile sind die Anteile, die man als urbane Elemente bezeichnen könnte und die unmittelbar auf den Umstand zurückzuführen sind, dass diese Musik in London entsteht, mindestens ebenbürtig.

**WARRIOR QUEEN:** Ich höre im Dubstep ganz, ganz alte Reggaenummern aus den späten Sechzigern und frühen Siebzigern. Natürlich klingt Dubstep viel moderner, aber ich kann das Erbe hören. Es werden die gleichen Basslines benutzt, über die schon die alten Herren

des Reggae gesungen haben. Nur dass sie heutzutage eben programmiert sind und etwas kälter im Sound daherkommen. Aber bei dem dunklen, bedrohlichen, dubbigen Feel der Musik handelt sich ganz klar um eine Traditionslinie, die in unser Jahrhundert gerettet wurde. Sound Systems wie Aba Shanti arbeiten gezielt mit den ganz alten Beats, die gehen so weit, dass sie äthiopische Beats auflegen und ihr Publikum mit diesen afrikanischen Roots konfrontieren. Das sind für mich die ganz großen Künstler unter den Deejays: Jene, die das Echo der Geschichte, das afrikanische Erbe beschwören können mit ihrer Musik.

**STUART BAKER:** Die Musik ist mittlerweile so langsam, dass sie wieder die gleiche Geschwindigkeit hat wie Reggae, womit sich der Kreis schließt: Die Kinder sind bei ihren Ahnen angelangt.

**WARRIOR QUEEN:** Ich hörte diesen langsamen, deepen Beat, und ich dachte nur: Das ist doch Reggae! Das hat doch die gleiche Geschwindigkeit und die gleiche Heaviness! Natürlich kann ich darauf singen. Dubstep ist ganz klar ein Pflänzlein, das dem großen Reggaebaum entwachsen ist. Dubstep ist Heimatmusik für mich, auch wenn der Sound in London mit einem ganz anderen technologischen Equipment und Instrumentarium und auch Selbstverständnis eingespielt wird. Und weil das so ist, war mir als Vokalistin auch sogleich klar, dass ich mich beim Singen in der spirituellen jamaikanischen Tradition des Reggae zu bewegen hätte. Ich musste irgendwo anknüpfen, um die Fackel weiterzutragen.

**DAVID RODIGAN:** Dubstep basiert auf der Erkenntnis, dass Tanzbarkeit, Geschichtsbewusstsein und Echo eine Dringlichkeit entwickeln können. Dubstep ist eine Interpretation der Gegenwart. Schwere, Druckentwicklung über den tiefen Bass, Verzögerungen – diese Musik ist so langsam, dass sich mir als Hörer der gesamte Referenzrahmen in dem Moment erschließt, wo ich sie höre. Während alle anderen Spielarten von Reggae tendenziell schneller sind – Ska, Dancehall, Jungle –, bremst Dubstep ab, ähnlich wie Dub seinerzeit alles verlangsamt hatte.

**ADRIAN SHERWOOD:** 70 BPM ist die durchschnittliche menschliche Herzfrequenz. Dubstep basiert auf diesem Tempo.

**DAVID RODIGAN:** Die Dubstep-Erfahrung ist wie eine Zeitreise – in die Vergangenheit.

**WARRIOR QUEEN:** Jeder ›Beat‹ ist eine Chiffre, ein Code: Jeder Beat steht für einen Seelenzustand. Es gibt in der jamaikanischen Musik ›beats of freedom‹, es gibt ›beats of redemption‹, ›beats of sadness‹, ›beats of love‹. Es gibt Beats für jeden Seelenzustand, die Beats haben eine Bedeutung, die weit über das Tanzen hinausgeht. In Jamaika bezeichnen wir Beats auch als Medizin. Gute Produzenten kennen die Bedeutung der einzelnen Beat-Arten, und in gewisser Weise geben sie auch den Text vor, der über einen Beat gesungen werden soll. Und natürlich hallt ein Echo seiner ursprünglichen Bedeutung auch in einem Beat nach, der etwa im Dubstep als Upgrade eines alten Reggae-Beats herauszuhören ist.

**ADRIAN SHERWOOD:** Tatsächlich bot Reggae den Menschen einen spirituellen Fluchtraum. Und heute ist es abermals so: Was sollen wir denn anderes hören als Dubstep? Hiphop hat im Gegensatz zur jamaikanischen Musik seine Spiritualität verloren, ist kein Sprachrohr mehr für niemanden. Wenn also heute einer singen kann, noch dazu ein Anliegen hat, dann sollte er es über einen massiven Dubstep-Beat tun, denn dann kommt zusammen, was zusammengehört: eine Botschaft und die Möglichkeit einer Insel.

# MUSIC NEWS AUSTRI

Nun ist es also soweit: die EURO 08 rollt – Punkt. In Österreich wird daher jetzt anseh und erfolgreich - Musik gemacht! Das wurde es davor auch schon und danach auch der, aber nun bietet sich die günstige Gelegenheit, das Angenehme mit dem Unvern baren zu verbinden. Wer eventuell gerade dieses entzückende kleine Land zwis Berchtesgaden, Bozen, Bratislava und Ljubljana auf der Landkarte entdeckt hat– zum Bei anlässlich des besagten Ballspiel-Turnieres – oder wer sich sogar auf dem Weg ins Sissireic findet, dem seien u.a. die folgenden Künstler und Veranstaltungen empfohlen:

## JA PANIK

### The Taste And The Money

GENRE: ALTERNATIVE, ROCK&POP
LABEL: Schoenwetter Schallplatten
WEBSITE: www.schoenwetterschall.at
VERTRIEB: Broken Silence

**Schon im Herbst vergangenen Jahres erschien mit „The Taste and The Mone zweite, schon heiß erwartete Album der in Wien gegründeten Band. Die Stücke in einem Leben fernab wohlbehüteter Indie-Sentimentalität. Gehetzt und mit Atem zelebrieren Ja, Panik z.B. ihre obligatorische Hass-Liebe zu Wien und verw sich dabei in die Geister dieser Stadt.**

## MONK

### The Man Who Sleeps On His Breath

GENRE: ALTERNATIVE, INDIE
LABEL: Sevenahalf Records
WEBSITE: www.youaremonk.com
VERTRIEB: Broken Silence

**Auf „Du kannst nicht tanzen“ lassen sich die Einflüsse aus DIY-Manier, musika Dub- und Jazz-Sozialisation und Reggae-Verbundenheit ebenso lesen, wie inha Unabhängigkeitsmanifeste und raptechnische Versiertheit. Ein 10-köpfiges Krea lektiv aus Wien, das auch live auf allen Ebenen überzeugt.**

## JUST BANKS

### Under Ihe Influence

GENRE: ELECTRONICA
LABEL: Etage Noir
WEBSITE: www.etagenoir.com
VERTRIEB: Soulfood

**Mit seinem Debut-Album „Under The Influence“ stellt JUST BANKS seine musika Vielseitigkeit unter Beweis: Den relaxten Stew aus Downbeat, Midtempo-Breaks u diegener Electronica würzt der Künstler mit Vocals von den Blaktroniks, BluRum kannt von Dj Vadim & Ninjatune), Coppa, Kristina Lindberg (Laine) und anderen.**

## MANUEL NORMAL

### Frontal

GENRE: ALTERNATIVE
LABEL: Manuel Normal Records
WEBSITE: www.manuelnormal.at
VERTRIEB: Broken Silence

**Nach dem im Keller aufgenommenen Radio Chartstürmer „Sicher ned du“, der für chen in den FM4-Charts war, hat der Allround-Musiker nun seine Werke profess aufgenommen. Der Tonträger vereint Individuelle, authentische Nach- und Um Musik und liefert ohrwurmtaugliche, „Wer sie nicht hört, ist selber schuld“ Track**

## LIVE · LIVE · LIVE · LIVE · LIVE · LIV

**JA PANIK**

05.07. Altes Kino, Markt Allhau (A)
11.07. Obstwiesenfest., Dornstadt (D)
12.07. R. a. Hof + Velojet, St.Agatha (A)
01.08. Palaverama Festival, Gmünd (A)
02.08. Sound of G., Strengberg (A)
08.08. Auradau Fest., Klosternbg. (A)
03.10. Druckluft, Oberhausen (D)
17.10. Atomic Café, München (D)
30.10. 0 25, Frankfurt/Main (D)
31.10. Trauma, Marburg (D)

**Russkaja**

28.06. Summern. Fest., Laupheim (D)
29.06. EURO 08 Pub. View. FINALE!, Bregenz (A)
06.07. Transm. Festival, Kufstein (A)
11.07. Balat. Sound, Balat. Zamárdi (H)
12.07. Elbinselfestival, Hamburg (D)
18.07. Wasserw. Open Air, Lörrach (D)
19.07. Le Nuit Undergr. Au Palais, Perpignan (F)

26.07. Rainrock 08, Maria Neustift
27.07. City, Legnica (PL)
02.08. Shout Out Fest., Mannersdor
08.08. Freaktal Open Air, Basel (CH)
09.08. Open Air, Schlanders (IT)
22.08. Freuden. / Ost Festival, Wien
29.08. Szin Fesztival, Szeged (H)
30.08. Connect Festival, Oberwaltersdorf (A)

Music News Austria ist ein Service von AMAN - AUSTRIAN MUSIC AMBASSADOR NETWORK.
Mehr Info über Musik aus Österreich gibt es auf www.aman.ag

AMAN
AUSTRIAN MUSIC AMBASSADOR NETW

Mit freundlicher Unterstützung von

Vienna wientourism

# ATTENTION, C'EST DUB! 25 PLATTEN FÜR DIE EWIGKEIT

**SELECTION UND TEXT:** OLAF KARNIK

***Es gibt vermutlich mehr als eine Million Platten, die im Laufe der Zeit auf Jamaika veröffentlicht worden sind. Olaf Karnik, Karibikexperte und Herausgeber des Standardwerks »Reggae in Deutschland«, stellte für Spex 25 wichtige Alben und Compilations zusammen. Diese Liste beabsichtigt vor allem eines: Sie will Einstiege in die Welt von Dub und Reggae ermöglichen – ohne sich auf Jamaika zu beschränken.***

## AUGUSTUS PABLO / KING TUBBY

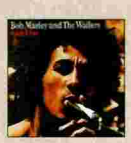
»King Tubbys Meets Rockers Uptown«
*(Shanachie) 1976*

Beim Dubmeister fällt die Wahl schwer. Genauso könnte man auch »Dub From The Roots«, »Dubbing With The Observer«, »Harry Mudie Meets King Tubby's in Dub Conference Vol. 1« oder »Freedom Sounds In Dub« listen. Aber diese ist eine der einflussreichsten Dubplatten überhaupt. Durch sie wurden Leute wie Adrian Sherwood an die Regler getrieben, und im Titelstück nimmt Tubby mit seinen galoppierenden Beats die Grundstrukturen von Jungle um mehr als fünfzehn Jahre vorweg.

## BLACK UHURU

»Black Uhuru« (aka »Showcase«)
*(Virgin) 1979*

Militante Inszenierung, metallische Riddims und melancholische Vocals – um 1980 wirkten Black Uhuru so futuristisch wie keine andere Vokalgruppe aus Jamaika. Mit dieser Showcase-Platte (Vokalstücke mit anschließenden Dub Versions) und den darauffolgenden Alben »Sinsemilla«, »Red« und »Chill Out« traten sie international in die Fußstapfen von Bob Marley & The Wailers. Im Studio und live von Sly & Robbie unterstützt, galten Michael Rose und seine häufig wechselnden Mitstreiter im Europa der achtziger Jahre schließlich als Synonym für jamaikanischen Reggae.



## BOB MARLEY & THE WAILERS

»Catch A Fire«
*(Island / Universal) 1973*

Man kann sich sicherlich streiten, ob nicht auch »Exodus« und die beiden von Lee Perry produzierten Wailers-Alben aus der Prä-Island-Ära hier hingehören. Aber »Catch A Fire« markiert den Beginn Marleys internationaler Karriere. Englische Studiomusiker sorgten für eine auf den Rockmarkt zugeschnittene Verfeinerung des Sounds. Das konnte Songs wie »Concrete Jungle«, »Slave Driver«, »Kinky Reggae« oder »Midnight Ravers« nicht das Geringste anhaben – Marleys »Rebel Music«-Inszenierung nimmt hier Gestalt an: drängend, wütend und spirituell.

## BOUNTY KILLER

»Nah No Mercy: The Warlord Scrolls«
*(VP) 2006*

Ob »Warlord«, »Ghetto Gladiator« oder »Poor People's Governor« – Bounty Killer ist der Ober-Rude Boy unter der jamaikanischen Deejays, Nachfahre von Legenden wie Ninjaman, Lt. Stitchie oder Shabba Ranks und Übervater der neuen Generation zwischen Vybz Kartel und Mavado. Kein anderer personifiziert die kompromisslose Härte und düstere Sperrigkeit von Hardcore-Dancehall so sehr wie er. »My Xperience« von 1996, bei dem er mit Hiphoppern wie den Fugees und Jeru The Damaja kollaborierte, war vielleicht sein bestes Album. Da Dancehall aber ein Singles-Business ist, drängt sich diese Best-Of-Doppel-CD auf, die auch seinen Output der letzten Jahre dokumentiert.

## CREATION REBEL

»Starship Africa«
*(On-U Sound) 1980/82*

Ob mit Creation Rebel (einer der ersten Studio- und Live-Dub-Bands, die den legendären jamaikanischen Deejay Prince Far I regelmäßig auf seinen Europatourneen begleitete), ob mit songorientierten Projekten wie den New Age Steppers oder als Produzent von Bim Sherman: Niemand hat außerhalb Jamaikas die Grenzen von Reggae so weit verschoben wie Adrian Sherwood mit seinem Label On-U Sound. »Starship Africa« ist psychedelischer Space Dub – ein Terrain, das Sherwood mit späteren Projekten wie Dub Syndicate, African Head Charge, Missing Brazilians, Singers & Players oder Barmy Army soweit erforschte, bis von Reggae kaum noch etwas übrig blieb – bis auf den Bass.

## DAMIAN »JR. GONG« MARLEY

»Welcome To Jamrock«
*(Tuff Gong / Universal) 2005*

Das Album, mit dem Jr. Gong in die Fußstapfen seines Übervaters trat. Die Single »Welcome To Jamrock« war ein Weckruf für Jamaika, auf »Khaki Suit« hat er zwei Generationen von Dancehall-Deejays (Bounty Killer, Eek-A-Mouse) vereint und mit dem Rest des Albums Mainstreamkompatibilität ohne künstlerische Abstriche bewiesen. Seitdem feuert Bob Marleys jüngster Sohn eine sozialkritische Hymne nach der anderen auf die Reggaewelt ab, zuletzt »One Loaf Of Broad« und »The Mission«.

## KING JAMMY'S

»Selector's Choice Vol. 1-4«
*(VP Records) 2007*

Warum drei Akkorde, wenn's auch einer tut? Mit »Under Me Sleng Teng« läutete King Jammy's 1985 die digitale Dancehall-Revolution ein, und von seinem Mörder-Bass-Riff – ein Casio-Clone eines alten Rock'n'Roll-Riffs – profitieren Jahre später noch Genres wie Drum & Bass oder Dubstep. Hier finden sich 160 Titel, auf 35 Topriddims verteilt, interpretiert von großen Sängern wie Dennis Brown oder Gregory Isaacs, legendären MCs wie Shabba Ranks, Admiral Bailey oder Ninjaman und längst vergessenen Talenten wie Eccleton Jarrett und Sister Charmaine. Jammys Raffinesse im Umgang mit der jamaikanischen Version-Kultur lässt sich hier bestens nachvollziehen – selbst bei dreizehn (!) Versionen des bis heute immer wieder recycleten Punany-Riddims kommt keine Langeweile auf.

## LADY SAW

»Raw: The Best Of Lady Saw«
*(VP) 1998*

Die ganz große Zeit der Dancehall-Queen mag heute vorbei sein, aber kein weiblicher Deejay war für die Identifikation der Frauen in der männlich-machistisch dominierten Dancehall so wichtig wie Lady Saw. Mit selbstbewusstem Auftreten, expliziten Lyrics und Booty Shakes drehte sie männliche Sexismen einfach um. Das kennt man aus dem Hiphop auch von Lil' Kim oder Foxy Brown, aber Lady Saw hatte einfach noch mehr knackige Grooves und herzerwärmende Hits. Und im Charakterfach kann ihr auch heute bloß Tanya Stephens das Wasser reichen.

## LEE »SCRATCH« PERRY

»Arkology«
*(Island / Universal) 1997*

Drei CDs mit magischer Musik aus Lee Perrys Hochphase im Black-Ark-Studio. Dazu Lee Perry in David Toops »Ocean Of Sound«: »Den Sound, den ich aus dem Black-Ark-Studio herausholen konnte, habe ich aus keinem anderen Studio rausgekriegt. Das waren Kräfte des Weltalls. Ich konnte das All in den Stücken hören. Es gab da etwas wie eine heilige Schwingung und ein göttliches Schütteln. (...) Ich empfing Hilfe von Gott, durch das Weltall, den Himmel, durch das Firmament, durch die Erde, durch den Wind, durch das Feuer. Das Wetter hat mir geholfen, Weltraummusik zu machen.«

## LINTON KWESI JOHNSON

»Bass Culture«
*(Island / Universal) 1980*

Der Albumtitel gilt noch heute, bringt er doch die musikalischen Odysseen von jamaikanischem Ska bis zu britischem Dubstep auf einen Nenner. In den späten siebziger Jahren hat der linksradikale Dub-Poet nicht nur Patois-Lyrics im englischen Reggae hoffähig gemacht, sondern mit drei Meisterwerken in Folge (alle vom britischen Dubmeister Dennis Bovell produziert) auch entscheidend zum Ansehen von UK Reggae beigetragen. In einer Reggaewelt zwischen Dancehall-Hedonismus, Gangsta Gospel und Rasta-Renitenz ist für Johnsons erhabene Gesellschaftskritik heute leider kein Platz mehr. Welcher Dubstep-Produzent holt ihn wieder ans Mikro?

## MASSIVE ATTACK VS. MAD PROFESSOR

»No Protection«
*(Circa / EMI) 1995*

Spätestens ab Mitte der achtziger Jahre war mit Dub in Jamaika tote Hose. Aber weltweit bildeten sich eigene Szenen, welche die Tradition fortführten und das stilistische Spektrum erweiterten. Dub etablierte sich als eigenes Genre und entwickelte sich vom Remixverfahren zur Produktionsmethode. Insbesondere britische Acts wie Alpha & Omega, The Disciples oder Zion Train haben mit sogenanntem Digi-Dub fürs Kontinuum gesorgt. Mit einer »aesthetic of surprise and suspense, collapse and incompletion« (Michael E. Veal) hatte das aber nichts mehr zu tun, Digi-Dub klang mehrheitlich kalt und langweilig. Anders Mad Professor: In alter Dubtradition remixte er Massive Attacks komplettes »Protection«-Album und zog damit an Triphop, Ambient House und Digi-Dub auf der Überholspur vorbei.

## MAVADO

»Gangsta For Life.
The Symphony Of David Brooks«
*(VP Records) 2007*

Sogenannte Gun Tunes thematisieren im Dancehall Mord und Totschlag – und immer geht es dabei gleichermaßen um Entertainment und Thrill wie um Entsetzen, Anklage und Trauer. Zwischen diesen Polen oszilliert auch das frappierende Debüt von Mavado, dem bemerkenswertesten Newcomer der letzen Jahre. »Gangsta For Life« ist ein Gewaltepos aus dem Cassava-Piece-Ghetto in Kingston – Kriegsberichterstattung auf lyrischer und musikalischer Ebene. Schüsse und Gewehrsalven werden hier zu Beats rhythmisiert und in eine synthetisch-düstere Soundtrack-Atmosphäre getaucht, über der federleicht Mavados kühler Gospel-Gesang schwebt. Am Ende bleibt man zugleich fasziniert und begeistert, entsetzt und ratlos zurück.

## RHYTHM & SOUND

»w/ The Artists«
*(Rhythm & Sound / Indigo) 2003*

Mark Ernestus und Moritz von Oswald auf dem Höhepunkt ihres Schaffens. Aus der jahrelang erprobten Fusion von Dub, Techno und Reggae ist eine eigenständige Groove-Formel und unverwechselbare Soundarchitektur entstanden. Mit Reggaeveteranen wie Cornell Campbell, Jennifer Lara oder The Chosen Brothers (alias Lloyd »Bullwackie« Barnes) als Gastvokalisten wird nun eine Positionierung im Reggaekontext forciert. Die Herausforderung, ›richtige Songs‹ aufzunehmen, ohne dabei auf konventionelle Strukturen zurückzugreifen, gelingt aufs Beste, und distinguierte Dubtechniken werden nun auf die Vocals angewandt: »King In My Empire« oder »Jah Rule« klingen wie aus einer anderen Welt. Der sublimste Rhythmus und Sound, der je in Deutschland produziert wurde.

## SCIENTIST

»Wins The World Cup«
*(Greensleeves) 1982*

Stellvertretend für alle Greensleeves-Alben von Scientist. Tubby hat den Dub erfunden, aber sein Schüler Scientist hat ihn gegen Ende der Siebziger, als dessen Klangsprache ausformuliert schien, in kosmische Dimensionen befördert. Noch mit analogen ›Klangwerkzeugen‹ bearbeitet, finden sich hier futuristische Sounds, an denen bis heute Elektronikproduzenten rumfrickeln: verdreht wobbelnde Bässe, einzeln gedubbte Beats und und und. Ab Mitte der Achtziger hat Scientist nichts Vergleichbares mehr bewerkstelligt – kein Wunder, fraß doch die digitale Revolution als erstes jene Kinder, die sie antizipierten.

## SIZZLA

»Black Woman & Child«
*(Greensleeves) 1997*

Seit mehr als zehn Jahren regieren Artists wie Sizzla, Bounty Killer, Beenie Man, Buju Banton oder Capleton nun schon die Dancehall in Jamaika. Dementsprechend wird je nach Bedarf zwischen den Issues hin und her geswitcht: Slackness (= sexuelle Anzüglichkeiten) und Gangsta Lyrics gehören dabei ebenso zum Entertainment-Bouquet wie Rastafari-Lobpreisungen, scharfe Sozialkritik und Klagelieder. Auf einem seiner besten Alben konzentriert sich Sizzla Kalonji ganz auf spirituelle Inhalte und Botschaften an unterprivilegierte Ghettobewohner. Bobby Digital vereint dazu Dancehall-Beats mit Nu-Roots-Arrangements.

## SKREAM

»Skream«
*(Tempa) 2006*

Die für Dubstep typische Groove-Architektur aus schleppenden Beats und subsonisch verzerrten Bässen wird hier vom Reggae-Offbeat in Schwung gebracht. Immer wieder leihen sich Skreams Instrumentals Vokalversatzstücke bei Lee Perry oder obskuren Dancehall-MCs, während futuristische Synthesizerfanfaren die Funktion traditioneller Bläsersätze übernehmen. Ist die Verneigung vor Reggae auch deutlich spürbar, so bleibt das Klangbild stets kühl und glasklar wie bei Kraftwerk. In der originellen Kreuzung von Kraftwerk-Klang und Reggaerhythmus erschöpft sich die Musik von Skream aber nicht, sie öffnet sich nach allen Seiten. Davon kündet nicht zuletzt ein Stück wie »Check-It« (feat. Warrior Queen), das sich hymnenartig aufschwingt, um bald durch Marching-Band-artige Trommelkaskaden zu verwirren.

## SLY & ROBBIE

»In Good Company – Ultimate Collection«
*(Hip-O) 2001*

Jede/r zwischen 30 und 60 hat schon mal zu irgendeinem Sly-&-Robbie-Riddim getanzt. Nach eigener Schätzung haben die Riddim Twins ihre Bass-und-Schlagzeug-Dienste für ca. 200 000 Stücke zur Verfügung gestellt, Dubs und Remixe nicht mitgerechnet. Es bräuchte also mindestens eine 10-CD-Compilation, um ihr Schaffen, ohne welches moderne Popmusik nicht wäre, was sie ist, auch nur annähernd zu würdigen. Hier gibt es immerhin ein breites Spektrum: den Rockers-Style, den sie in den Siebzigern quasi im Alleingang prägten, Klassiker ihres Taxi-Labels von Dennis Brown oder Ini Kamoze aus den Achtzigern, Mainstreamhits von Joan Armatrading und Joe Cocker, knackigen Disco-Funk-Reggae von Grace Jones oder Gwen Guthrie, und natürlich die Banghra-Beats von »Murder She Wrote«.

## SUGAR MINOTT

»At Studio One«
*(Studio One / Soul Jazz) 2005*

Vielleicht waren Dennis Brown oder Gregory Isaacs in den späten Siebzigern als Sänger noch eine Spur besser, aber mit drei hervorragenden Studio-One-Alben (daraus hier die besten Tunes), auf denen Label-Chef Coxsone Dodd seine umwerfenden Originale recyclete, hatte Sugar Minott die Sweetness auf seiner Seite. Eine betörende Süße fließt durch seine Stimme und die Riddims, eine mystische Leichtigkeit weht die Noten an und lässt blühende Landschaften vor dem geistigen Auge entstehen. Zion – die paradiesische Utopie der Rastas ist hier als Musik verwirklicht.

## VARIOUS ARTISTS

»An England Story«
*(Soul Jazz) 2008*

Stellvertretend für drei Viertel aller Soul-Jazz-Compilations: Mit der »X00 % Dynamite«-Serie hat Stuart Bakers Label eine neue Käuferschicht für Reggae erobert, mit den Studio-One-Compilations wurde der Studio-One-Katalog kategorisch aufbereitet, mit »Rumble In The Jungle« britischer Ragga-Jungle kompetent dokumentiert und mit »Box Of Dub« bzw. »Steppas' Delight« Reggaetraditionen im Dubstep verfolgt. »An England Story« huldigt der afrobritischen MC-Kultur zwischen Reggae, Dancehall, Hiphop, 2Step und Grime von 1984 bis heute. Clubbiger als bei den jamaikanischen und US-amerikanischen Vorbildern geht es hier zu, manchmal sogar eine Spur charmanter.

## VARIOUS ARTISTS

»Downbeat The Ruler: Killer Instrumentals From Studio One«
*(Studio One / Heartbeat) 2006*

Die majestätische Bläserfanfare von »Rockfort Rock«, der Drumroll-Auftakt von »Real Rock«, die fernöstliche Melodik von »Swing Easy« oder der dreiste »Norwegian Wood«-Rip-Off von »Darker Shade Of Black« – die von der Studio-One-Hausband unter Leitung von Jackie Mittoo in wechselnden Inkarnationen (u.a. Sound Dimension, Soul Vendors, Brentford Road All Stars) vor fast vierzig Jahren eingespielten Instrumentals funktionieren noch heute wie Rave-Signale. Kein Wunder, dass diese Riddims unablässlich recyclet werden – sie gehören zum Großartigsten, was die jamaikanische Musik hervorgebracht hat. Weltkulturerbe!

## VARIOUS ARTISTS

»Firehouse Revolution. King Tubby's Productions In The Digital Era 1985-89«
*(Pressure Sounds) 2001*

Nach dem Ende von Blood & Fire hält Adrian Sherwood mit Pressure Sounds weiter die Fahne für qualitativ hochwertige Reissues hoch. Diese Compilation mit King-Tubby-Produktionen aus der zweiten Hälfte der achtziger Jahre zählt zu den wichtigsten Veröffentlichungen des Labels. In Konkurrenz zu seinem ehemaligen Schüler King Jammy's schuf Tubby ein extrem reduktionistisches Klangbild, mit noch tiefer gelegten Bässen, eiernden Synthie-Melodien und Plastik-Keyboard-Sounds. Nie klang Reggae seltsamer als hier – nicht nur Dubstep-Produzenten wissen das zu schätzen.

## VARIOUS ARTISTS

»If Deejay Was Your Trade. The Dreads At King Tubby's 1974-1977«
*(Blood & Fire) 1994*

Hiermit begann die Serie außerordentlicher Reggae-Wiederveröffentlichungen aus den siebziger Jahren, wie sie das britische Label Blood & Fire noch bis vor Kurzem vorantrieb. Im Akkord ließ der umtriebige Produzent Bunny »Striker« Lee Mitte der Siebziger Riddims einspielen, die dann von damaligen Deejay-Größen wie I-Roy, Dillinger, Prince Jazzbo, Dr. Alimentado oder Prince Far I in King Tubbys Gesangskabine vokalisiert und zum Teil auch mit Dubeffekten nachbearbeitet wurden. Wie nix Gutes wird hier gequasselt, gepriesen, geklagt und geblödelt, während einem warme Bassläufe und von Echos gedehnte Bläsersätze die Seele massieren.

## VARIOUS ARTISTS

»The Biggest Dancehall Anthems 1979-82«
*(Greensleeves) 2002*

Yellowman, Eek-A-Mouse und Ranking Joe zählten zu den Deejays der Stunde und die Wailing Souls zu den führenden Vokalgruppen. Um die Sängerkrone dieser frühen Dancehall-Hochkultur stritten Barrington Levy, Johnny Osbourne oder Michael Prophet. Vorbei war es mit der Roots-Gemütlichkeit der siebziger Jahre, nun forcierten Topproducer wie »Junjo« Lawes, Linval Thompson und Jah Thomas einen angedubbten Sound aus abgespeckten Riddims und satten Arrangements. Selten klang Reggae fetter.

## VARIOUS ARTISTS

»The Biggest Rhythms. The Beats Behind The World's Biggest Urban Dancehall Hits«
*(Greensleeves) 2003*

Unzählige One-Riddim-Sampler der letzten Jahre dokumentieren das rege Treiben junger Dancehall-Produzenten und aufstrebender Artists aus Jamaika. Hier gibt's die exotischsten Riddims der frühen Nullerjahre als Instrumentals – Bollywood-Geklöppel (»Diwali«, »Bollywood«), Elektro-Rock (»Clappas«) oder Oriental-Minimalismus (»Egyptian«, »Amharic«). Die Vokalversionen von Sean Paul, Bounty Killer, Capleton u.v.a. kennt man aus der Dancehall, dem Car Stereo oder als Klingelton.

## VARIOUS ARTISTS

»Wild Dub. Dread Meets Punk Rocker Downtown«
*(Select Cuts) 2003*

Zuletzt wieder von Tony Parsons in seinem Punkroman »Als wir unsterblich waren« beschrieben: In welchen Läden auch immer Londoner Punks 1977 nach den Punkkonzerten abhingen, es lief Dub Reggae. Don Letts war der DJ der Stunde, und alle versuchten sie, Reggaerhythmen und Dubtechniken für Punk und Postpunk produktiv zu machen – wenn auch oft mit mehr oder weniger amateurhaftem Resultat: The Clash, The Ruts, PIL, The Pop Group, The Slits, Killing Joke ... Keine Compilation dokumentiert diese spannende Phase besser als diese.

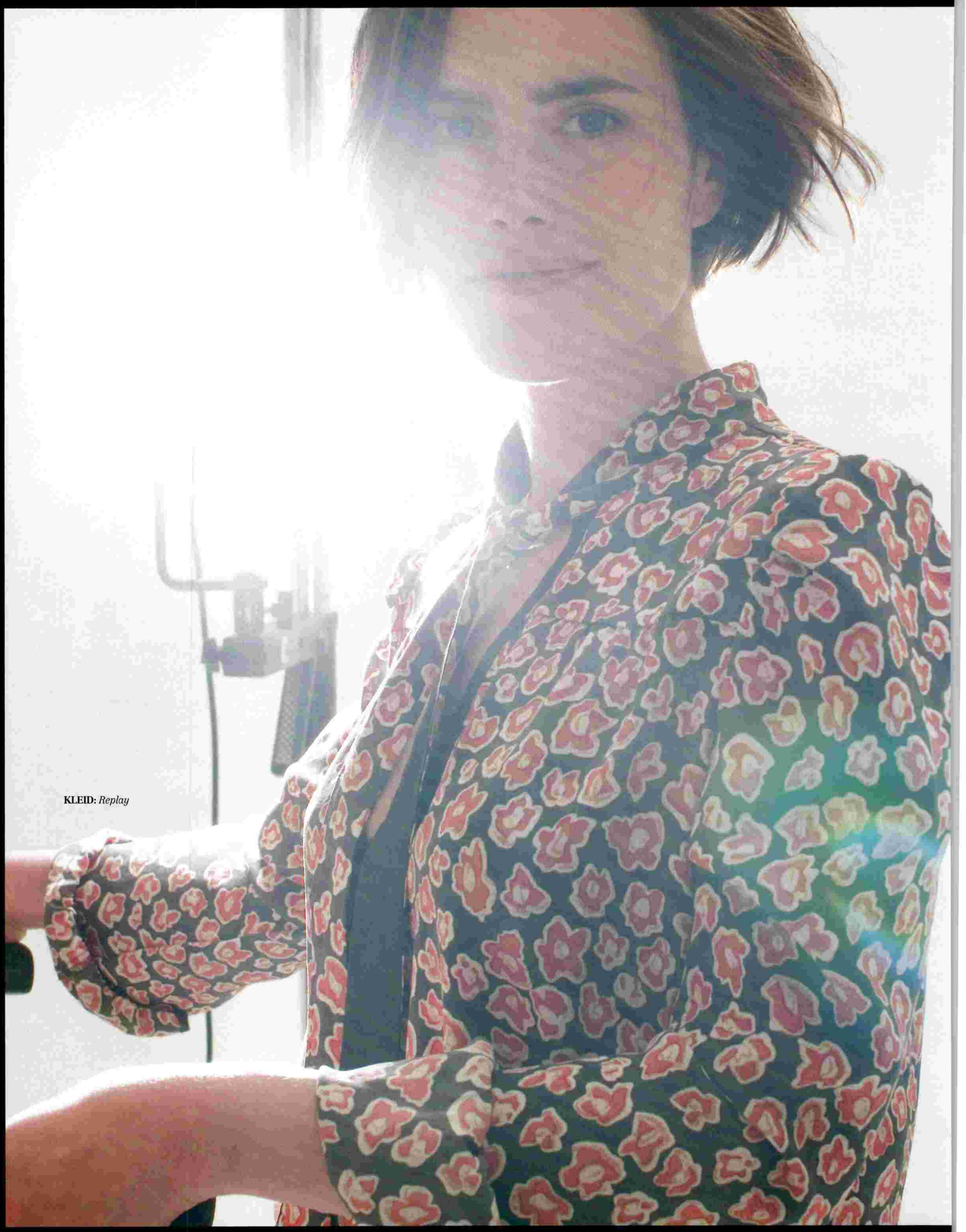
# »ANOTHER ONE BIKES THE DUST«

**Idee:** *Martin Hossbach und Jan Kedves*
**Fotos:** *Frank Schumacher (represented by Natalie Viaux), www.neuebilder.com*
**Text:** *Janne Lieb*
**Styling:** *Maike Müller, hello@maikemueller.com*
**Hair / Make-Up:** *Stefan Kehl (M4 MOTION BERLIN)*
**Models:** *Anna, David, Esther, Fridey, Jano und Tilman (DEEBEEPHUNKY) sowie Jonas und Nora (IZAIO MODELS)*
*Fotografiert in den Studios des Lette-Verein Berlin. Vielen Dank!*

**HEMD:** *Replay*
**HOSE:** *California Select*
**GÜRTEL:** *Campus by Marc O' Polo*
**KETTE:** *Felicious*

**PULLOVER:** *Replay*
**HOSE:** *Lee*
**SCHUHE:** *Converse*

**JACKE:** *Levi's Vintage*
**T-SHIRT:** *Wasted German Youth*
**HOSE:** *Campus by Marc O' Polo*
**SCHUHE:** *Reebok*
**WEISSE KETTE:** *Fafafa*



**KLEID:** *Replay*

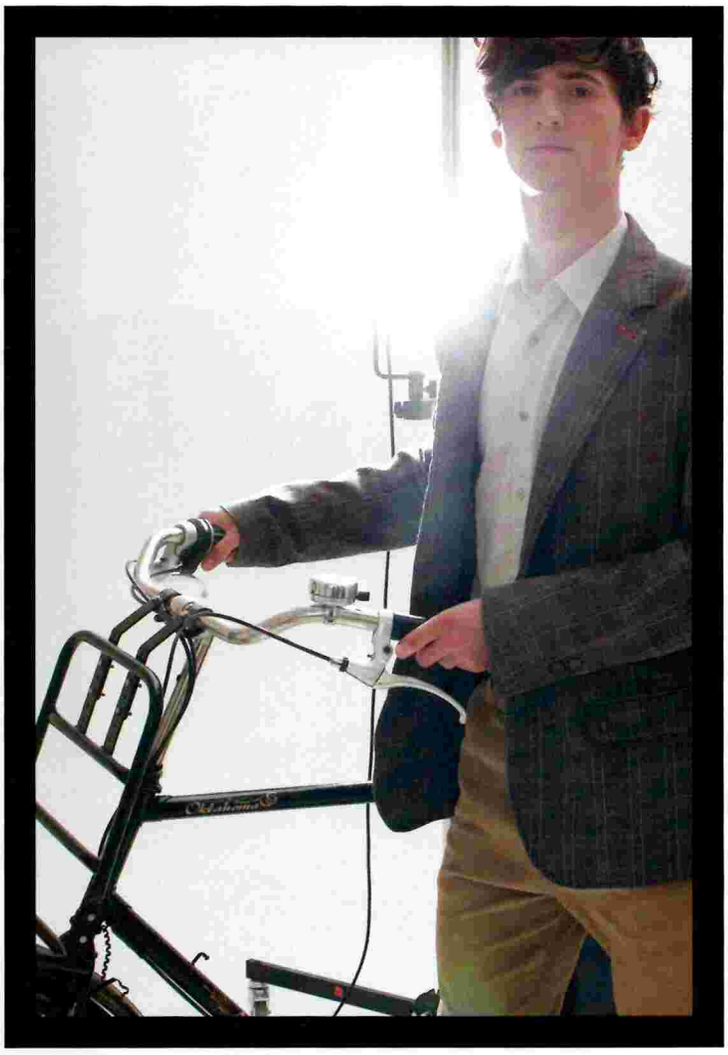
**HEMD:** *Kostas Murkudis*
**HOSE:** *Wood Wood*
**SCHUHE:** *Fred Perry*

**JACKE:** *Adidas*
**T-SHIRT:** *Replay*
**HOSE:** *Lee*
**SCHUHE:** *Reebok*

**BRILLE:** *Vintage*
**TOP:** *Firetrap*
**CARDIGAN:** *Campus by Marc O' Polo*
**HOSE:** *Minimarket*

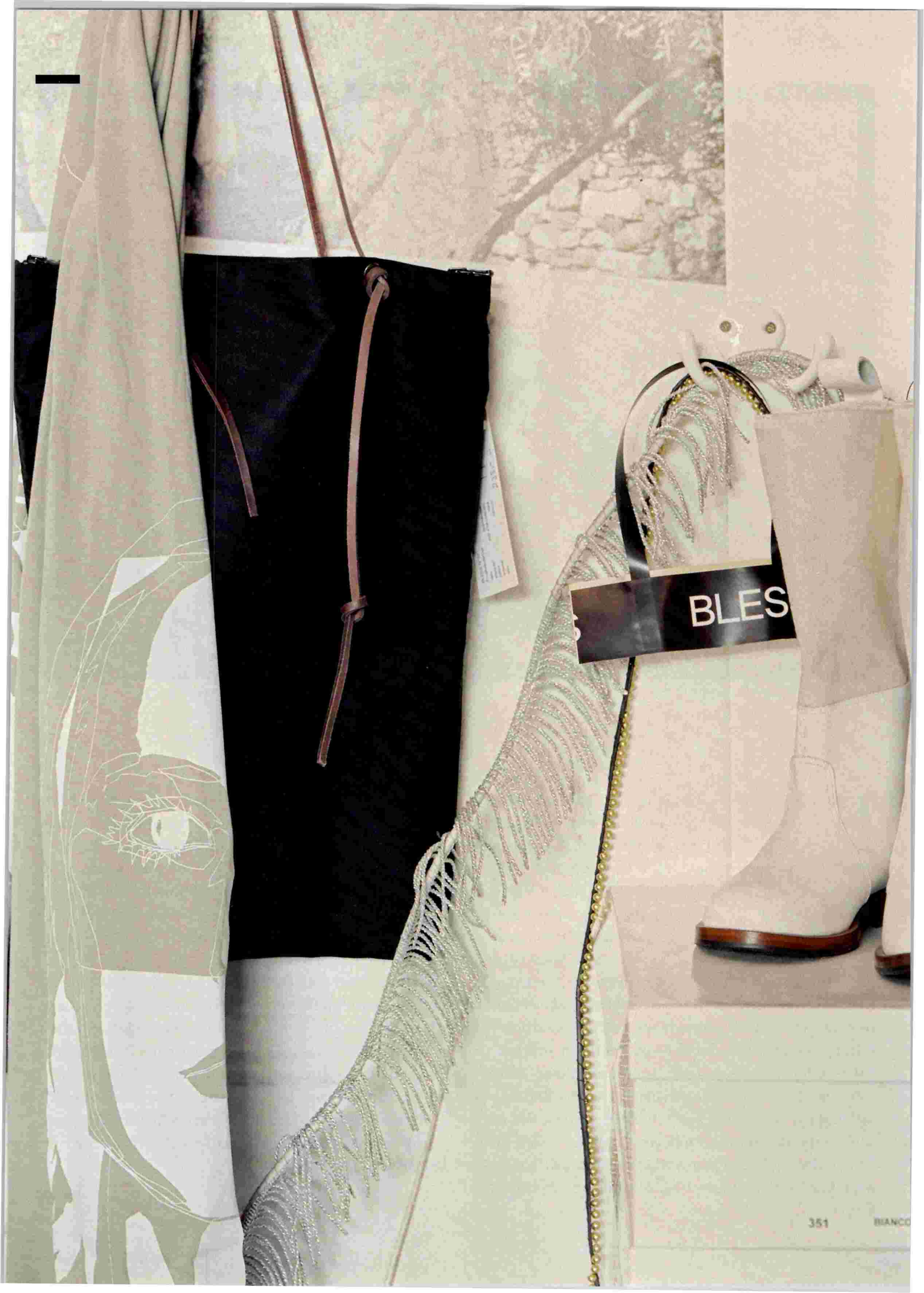
**JACKE:** *Firetrap*
**T-SHIRT:** *Wasted German Youth*
**HOSE:** *Firetrap*

**HEMD UND PULLOVER:** *Fred Perry* **HOSE:** *Levi's*



**JACKE:** *Replay* **HEMD:** *RAF by Raf Simons* **HOSE:** *Carin Wester*

Er musste es endlich einsehen. Das Rad passte nicht mehr zu ihm. Jahrelang hatte er es gefahren, mit einem Stolz, für den seine Freunde nur Spott übrig gehabt hatten: Hollandrad, schwarz, drei Gänge. Er hatte aber auch immer nur Schwarz getragen, hatte diesen existentialistischen Bonvivant-Look kultiviert, die Ledertasche immer vorne auf dem Gepäckträger. Das passte. Als Stadtradler hatte er stets großen Wert darauf gelegt, nicht als Radfahrer erkannt zu werden, sobald er von seinem Rad abgestiegen war. Anders als all die Gemütlichen mit ihren hässlichen Rucksäcken auf ihren Touring Bikes, oder die angestrengt Hippen auf ihren BMX-Rädern mit den krummen Rücken. Wo hört Radfahren auf und wo fängt Posing an? Plötzlich fuhren alle mit schwarzen Hollandrädern herum, auf den ersten Blick sahen diese völlig identisch aus, doch natürlich gab es auch hier riesige Unterschiede, im Grunde wie bei Turnschuhen: Die teuersten mit gefedertem Sattel und Griffen aus Leder, Chrom, kein einziges Logo. Es waren Räder für Leute, die Bundeswehrturnschuhe tragen, die gar keine Bundeswehrturnschuhe sind, sondern Nachbauten aus feinstem Handschuhleder von Modeschöpfern, die sich nicht fotografieren lassen. Wie also vorgehen? Einen dieser neumodischen Fixed-Gear-Flitzer kaufen, um damit auszusehen wie ein lebensmüder Fahrradkurier? Ihm kam die rettende Idee: Er brauchte einfach dasselbe Rad nochmal. Nicht in Schwarz allerdings, sondern in Bronzegold. Hatte kaum jemand. Gab es auch nirgends. Der Hersteller hatte die Produktion eingestellt. Die Internet-Tauschbörse ergab lediglich einen Treffer. Lautertal/Elmshausen war aber zu weit. Nicht mal die Dealer am Schlesischen Tor konnten ihm eins besorgen. Nach zwei Monaten gab er auf. Und kaufte sich eine Vespa.


BLES

# WIR HABEN DEN STAUBSAUGER NEUTRALISIERT

## Bless

**INTERVIEW:** JAN KEDVES **FOTOS:** MARTIN EBERLE

***Kollektionen ohne Visionen, Designerinnen ohne Gesicht: Desiree Heiss und Ines Kaag, die beiden Gründerinnen des von Paris und Berlin aus operierenden Designlabels Bless, stellen seit zwölf Jahren eine Ausnahmeerscheinung im Modegeschäft dar. Nicht nur, dass sie immer wieder mit Produktideen wie Staubsaugerstühlen, Fellhängematten oder Stromkabelschmuck irritieren und zwischendurch auch mal eine Kollektion präsentieren, die aus nichts als einem Einweg-T-Shirt besteht: Sie lassen sich vor allem nicht fotografieren. Ihre Produkte sollen für sich sprechen – wie auf diesen Seiten im Berliner Bless-Shop. Die beiden Frauen, die sich als fiktive Person ›Bless‹ auch eine Professur für Produktdesign an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe teilen, eröffneten zuletzt einen temporären Shop in Mexiko City und verhüllten für die Frühjahrsausgabe des englischen Automagazins Intersection ein Sportcoupé von Alfa Romeo.***

Ein Auto, komplett eingenäht in Baumwollstoff – ist das Mode?

**Desiree Heiss:** Auf die Frage, was für ein Produkt wir gerne noch designen würden, antworten wir schon seit Jahren: ein Auto. Das ist kein Scherz: Man mag uns in erster Linie als Modedesignerinnen kennen, doch Autodesign beschäftigt uns tatsächlich seit Langem. Das Angebot, eine Stoffhaube für einen Alfa Romeo zu gestalten, kam uns in diesem Zusammenhang gerade recht. Denn uns reizt die Idee einer Hülle, welche eine recht exakte Abformung eines Autos ist, und die man dann genauso gut auch als Sofa nutzen kann – wenn man sie zu Hause weich füllt.

Das Auto als Fetischobjekt, das man nicht auf der Straße stehen lassen, sondern auch mit ins Wohnzimmer nehmen möchte?

**Heiss:** Genau.

Der Stoff, in den Sie das Coupé eingepackt haben, ist dunkelgrau und glanzlos. Geht es auch um einen Camouflage-Effekt? Soll das Auto aus der Öffentlichkeit verschwinden?

**Heiss:** Darum geht es höchstens am Rande. Der dunkelgraue Stoff ist im Grunde nur ein Serviervorschlag, eigentlich sollte man sich die Hülle in einem naturbeigen Leder vorstellen – einem bequemen Material, das sich mit der Zeit abnutzt und auch etwas nachdunkelt. Wie bei einem Lieblingssofa.

Sie haben vor einigen Jahren einmal genervt gesagt: »Überall droht Design«. Gilt diese Beobachtung noch immer?

**Ines Kaag:** Absolut. Wenn man sich heute ein Bügeleisen kaufen will, steht man in der Haushaltswaren-Elektroabteilung und ist schockiert, dass alle Bügeleisen aussehen wie Delphine.

**Heiss:** Staubsauger sehen aus wie Smart-Autos, Ghettoblaster erinnern an Raumschiffe. All diese Geräte behaupten, ein Objekt zu sein, und doch sind sie meistens so hässlich, dass man sie zu Hause gleich verstecken will. Nach ihrer Benutzung räumt man sie immer gleich weg. Sie sind so klassische Beispiele dafür, wie Design in eine völlig falsche Richtung gehen kann, denn es unterstützt weder die Funktion, noch ist es sonst irgendwie hilfreich. Sogar Wasserflaschen sind heute designt. Natürlich waren sie das auch früher schon, damals aber noch eher nach dem Prinzip ›form follows function‹.

Es erscheint ungewöhnlich, dass Modedesignerinnen derart kritisch und pragmatisch über Design nachdenken …

**Kaag:** Design um des Designs willen hat uns noch nie gereizt, wir fanden das schon während unseres Modestudiums unsinnig. Ein Produkt, das jeder Mensch benutzt, braucht nicht zwangsweise eine besonders befremdliche Form. Und wer Modedesigner werden will, wird nicht dazu gezwungen, Kollektion um Kollektion zu irgendwelchen neuen Ideen zu entwerfen, nur weil es das gängige Berufsbild des Modedesigners ist,

alle sechs Monate seine unglaublich kreativen Fantasien auszuleben. Uns treibt keine Lust, in Farben und Formen zu schwelgen, wie man so schön sagt, oder irgendwelche Visionen zu entwickeln. Unser Ansatz ist eigentlich recht banal, sehr reduziert. Wir stellen uns einfache Fragen. Zum Beispiel: Was fehlt uns noch? Was haben wir noch nicht in unserem Kleiderschrank? Was gibt es von anderen Designern noch nicht besser zu kaufen?

sur, die der belgische Modedesigner Martin Margiela dann 1998 sofort in seine Herbst-Winter-Kollektion integrierte. Seitdem haben Sie sich nie auf Mode festlegen lassen, sondern sogleich angefangen, auch Stühle, Einkaufstüten und Hotelzimmer zu designen…

**Heiss:** Die Modeszene war damals sehr offen, es herrschte eine Aufbruchstimmung. Zu der Zeit wurden Leute wie Helmut Lang oder auch Martin Margiela erfolgreich – Designer, die bewusst versuchten, Dinge in der Mode zu verändern, die sich nicht an Konventionen hielten. Es gab auch eine ganze Generation junger Designer, die mehr oder weniger zeitgleich mit uns anfingen – zum Beispiel Viktor & Rolf. Die Branche war auf der Suche nach Neuem. Das war ein guter Zeitpunkt für uns, um zu sagen: Unser Konzept ist anders. Dabei ist das, was uns anfangs speziell machte – dass wir neben Mode eben auch Regale, CD-Hüllen usw. gestalteten –, inzwischen überall aufgegriffen worden. Es gilt heute fast als Standard, dass ein Modedesigner auch Möbel und alles Mögliche designt, siehe Hedi Slimane. Und dass ein Designer einen guten Musikgeschmack hat und wie Karl Lagerfeld eine eigene Compilation herausbringt, oder dass er sich mit Kunst beschäftigt und eine eigene Sammlung aufbaut – all das wird heute quasi vorausgesetzt.

Hedi Slimane oder Karl Lagerfeld sind allerdings Designer, die auch stark über ihre Persönlichkeit funktionieren – als öffentliche Erscheinung, als Gesicht. Das haben Sie mit Bless von Anfang an abgelehnt. Sie lassen sich nach wie vor nicht fotografieren…

**Bless N° 35 Automatica – Remote Services, Car Cover in cooperation with Intersection Magazine. © Bless**

So gesehen ist das, was wir machen, eigentlich gar nicht Mode. Es ist eher ein konstruktiver Umgang mit Problemen und Defiziten.

**Heiss:** Deswegen haben wir auch jede Saison Schwierigkeiten, die Fragen der Modepresse nach dem ›Thema‹ unserer neuen Bless-Kollektion zu beantworten.

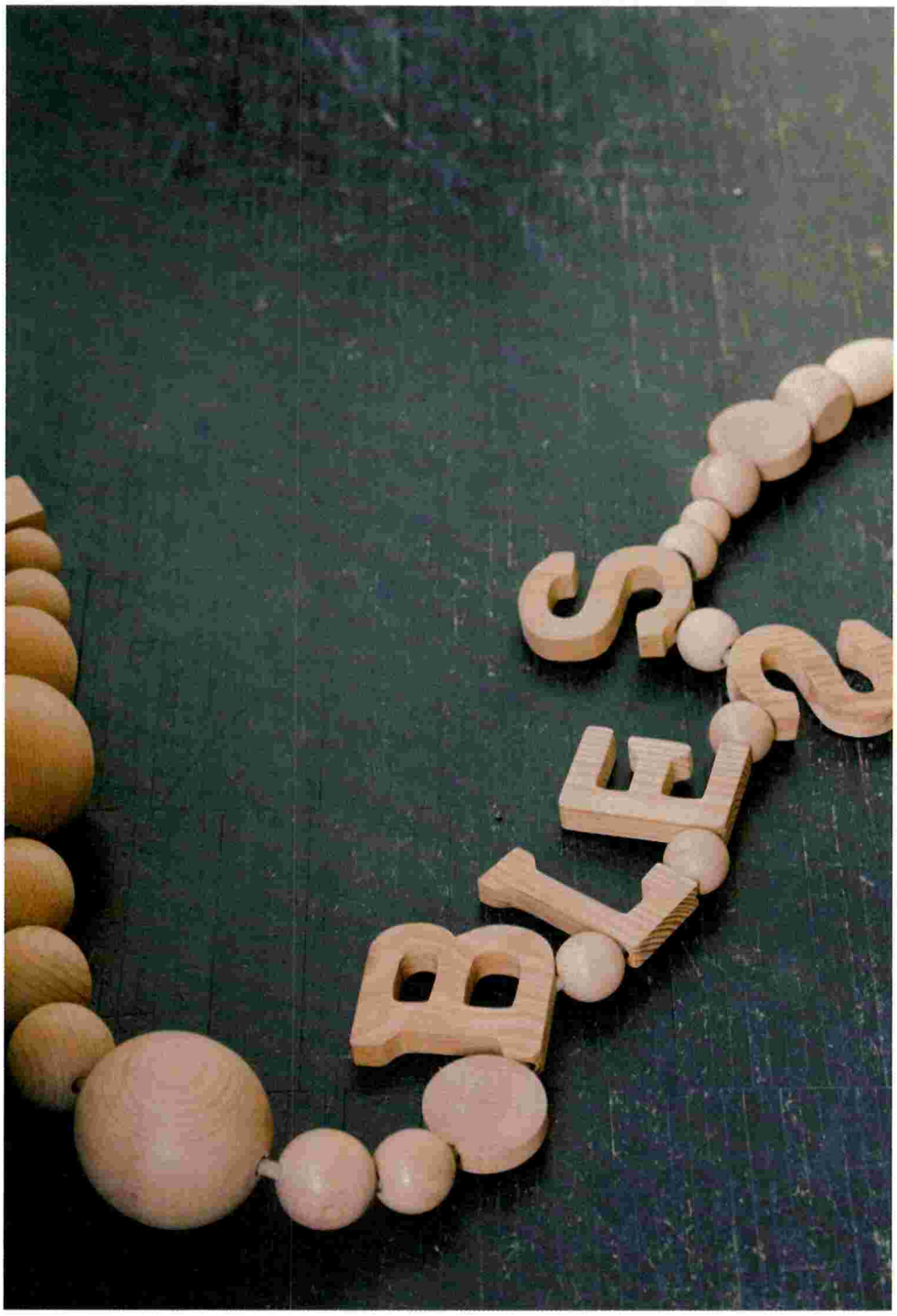
**Kaag:** Wir hassen diese Frage.

**Heiss:** Das ist auch der Grund, warum das Buch, das wir vor zwei Jahren zum zehnjährigen Bestehen von Bless herausgebracht haben, »Ten Years Of Themelessness« heißt.

Sie haben Bless 1997 im Modekontext gestartet, mit einer Fellmütze mit Rod-Stewart-Fri-

**Kaag:** Dass wir als Personen nicht in Erscheinung treten möchten, hat damit zu tun, dass unsere Produkte schon genau unsere aktuelle Bedürfnislage widerspiegeln. Das zeigen wir gerne von uns, auf diese Art ist unsere Arbeit schon sehr persönlich. Wir müssen also nicht unbedingt noch unsere Gesichter in den Vordergrund stellen. Das wäre zu viel.

Vor zwei Jahren sollte Bless im Rahmen der Berliner Ausstellung »Die 100 Köpfe von morgen« im Deutschen Historischen Museum präsentiert werden. Bedingung war allerdings,




Bless N°26 Cable Jewellery. © Bless

dass sich die Teilnehmer fotografieren lassen …

**Heiss:** Diese Ausstellung ging auf eine Initiative der Bundesregierung zurück, die zeigen wollte, dass Deutschland eine Zukunft hat. Das Motto lautete: »Deutschland – Land der Ideen«. Wir wurden für diese Liste der ›100 Köpfe‹ vorgeschlagen, allerdings sollten sich die Teilnehmer in der Ausstellung mit lebensgroßen Pappaufstellern präsentieren. Das fanden wir schon ziemlich absurd: Zwar war es den Initiatoren wichtig, Bless als abstrakte Figur, als kreativen Kopf bei der Ausstellung dabei zu haben, aber der essenzielle Bestandteil unseres Konzepts, dass es eben nicht um unsere Personen geht, wurde nicht akzeptiert. Man schlug uns vor, wir könnten uns ja von hinten fotografieren lassen. Wir haben darauf verzichtet, in dieser Liste aufzutauchen.

Sie haben in Interviews mehrmals erwähnt, dass Sie beide passioniert die japanische Kampfkunst Aikido ausüben. Inwiefern ist das wichtig für Ihre Arbeit?

**Heiss:** Erstmal ist Aikido natürlich eine gute Muskelbetätigung.

**Kaag:** Ein körperlicher Ausgleich, um überhaupt regelmäßig so ausdauernd arbeiten zu können, wie wir es tun – ohne dabei völlig seinen Lebensrhythmus zu verlieren.

Was bedeutet der Sport darüber hinaus? Wenn Sie sagen, dass bei Bless nie einfach drauflos designt wird, sondern es immer eines Anlasses bedarf, eines Problems, das es zu lösen gilt, dann erinnert dies an die Philosophie von Aikido …

**Kaag:** Aikido ist eine defensive Kampfkunst, die auf dem Prinzip basiert, dass man die Energie eines Angriffs, der auf einen gerichtet wird, weiterleitet. Der Angriff wird nicht geblockt, sondern umgelenkt und gegen den Angreifer selbst gerichtet. Man könnte diesen Ansatz in vielen Punkten tatsächlich auf unser Design übertragen.

Im Sinne einer Neutralisierung?

**Heiss:** Ja. Ein gutes Beispiel dafür ist unser Staubsaugerstuhl – ein Holzstuhl, in dem ein Staubsauger eingebaut und versteckt ist.

**Kaag:** Man könnte beim Anschauen dieses Stuhls zunächst denken, er sei ein Produkt gewordener Kompromiss – in dem Sinne, dass ich eigentlich einen Staubsauger machen wollte, Desiree aber lieber einen Stuhl, und dass wir uns dann auf einen Staubsaugerstuhl geeinigt haben. So ist es aber nicht.

**Heiss:** Uns ging es darum, den Staubsauger in diesem Stuhl quasi zu neutralisieren.

**Kaag:** Dieses Produkt entstand vor sechs Jahren als Teil unserer Serie »Design Relativators«. Idee der Serie war es, anstatt einer Produktkollektion im Grunde das Gegenteil zu machen. Also nichts Neues zu designen. Denn es ist so: Wenn wir könnten, würden wir, anstatt ein neues Produkt zu gestalten, oft lieber irgendwo ein anderes wegnehmen. Ein hässliches, überflüssiges, störendes.

**Heiss:** Ein Produkt mit ähnlichem Ansatz war der Mixer, den wir ebenfalls im Jahr 2002 im Rahmen der Manifesta in Frankfurt zeigten und der ganz simpel aus einer Bohrmaschine und einem Haushaltsquirl bestand. Wir wollten damit verdeutlichen: Man könnte Produkte einfach verschwinden lassen, indem man Produkte, die ähnliche Funktionen haben, zusammenlegt und dann sagt: Mit der Bohrmaschine kannst du übrigens auch den Teig rühren.

Auch das ließe sich wieder auf die Philosophie des Aikido beziehen …

**Heiss:** Es wäre aber falsch zu sagen, dass Aikido die Formel ist, in die man bei uns immer alles packen kann. Es gibt auch Bless-Produkte, bei denen uns dieser Aspekt überhaupt nicht interessiert.

Bless N° 34 Eprfect Verything. © Bless

Zum Beispiel wenn Sie eine ganz normale Jeans designen?

**Kaag:** Wenn wir eine Jeans entwerfen, geht es uns nicht darum, auf dem riesigen Jeansmarkt noch unsere eigene Bless-Jeans zu etablieren. Bei unserer Jeans ist wieder ein Problem der Auslöser, nämlich dass es uns nervt, dass bei Jeans vorne an einer bestimmten Stelle der Gürtel immer rausrutscht. Wir entwerfen dann eine Jeans, bei der die Gürtelschlaufe ein Stück verschoben ist, damit das nicht mehr passiert. Das ist ein Eingriff, der minimal erscheinen mag, der von außen kaum erkennbar ist. Wir formulieren damit nichts Spektakuläres, aber es ist eine Reaktion auf einen Missstand.

Wie verhält es sich mit Ihrer neuen Kollektion, Bless N° 34 »Eprfect Verything«? In der schlagen Sie Perserteppiche als Winterkleidung vor, die Sie einfach auf die Rückseite von Wollpullovern nähen …

**Heiss:** Um das Produkt genau zu beschreiben: Die Teppiche sind nicht auf den Rücken genäht, sondern sie sind ausgeschnitten und dann um die Schultern und den Rücken herumgenäht – als passender Rahmen und gepaart mit x-beliebigen Strickpullis. Tatsächlich lautete die Frage hier aber einfach mal: Warum auch nicht?

Das erinnert an Ihre »Cable Jewellery«. Auch bei diesem Produkt scheint es auf den ersten Blick nicht um Neutralisierung oder Problembehebung zu gehen, sondern im Gegenteil um offensives Aufhübschen und Ornamentieren. »Cable Jewellery« schmückt leidige Kabel mit Perlen, Fransen und Holzklötzchen…

**Heiss:** Lose in Räumen herumliegende Strom- und Computerkabel empfindet man normalerweise als störend, aber alle Versuche, sie verschwinden zu lassen, machen in der Regel alles noch viel schlimmer. Die Plastikschienen und -tunnel, die man verlegt, um die Kabel in sie hineinzustopfen, sehen immer fürchterlich aus. Im Grunde sind sie die totale Antilösung. Deswegen schien es uns im Fall unserer »Cable Jewellery« interessant, in die genau andere Richtung zu denken – die Kabel also erst recht zu betonen, sie zum Schmuckstück zu erklären.

**Kaag:** Im Grunde ist das eine ganz simple, aber gerade deswegen verblüffende Idee. Als wir die »Cable Jewellery« vor drei Jahren präsentierten, meinten viele Leute: »Genau! Endlich kommt da jemand mal drauf!«

Empfinden Sie es als paradox, dass Produkte wie die »Cable Jewellery« oder auch Ihre »Fur Hammock«, eine mit dickem Pelz bespannte Hängematte, zwar aufgrund ihres recht hohen Preises nicht zum Verkaufsschlager geworden sind, Sie mit diesen aber immer öfter zu Ausstellungen und Retrospektiven eingeladen werden?

**Kaag:** Unsere Produkte in Museen oder Galerien auszustellen, ist natürlich erst mal widersinnig: Sie sollen ja eigentlich benutzt werden, wir verstehen sie nicht als Kunst. Andererseits freuen wir uns über derartige Angebote.

Wie gehen Sie mit diesen um?

**Kaag:** Wenn wir solche Einladungen bekommen, lautet unsere pragmatische Lösung meist, in dem entsprechenden Raum dann einen temporären Bless-Shop zu eröffnen. In dem gibt es unsere Produkte für die Dauer der Ausstellung zu kaufen. Mittlerweile haben wir weltweit neunzehn dieser Shops gemacht, zuletzt in Mexico City. Das hat sehr gut funktioniert, und wir werden auch in Zukunft so mit Anfragen dieser Art umgehen. Im Falle der großen Bless-Retrospektive vor zwei Jahren in Rotterdam, im Museum Boymans van Beuningen, war es allerdings etwas anders: Da beschlossen wir, das Dilemma zu lösen, indem wir eigens für die Ausstellung ein neues Produkt entwickelten – unsere »Wallscapes«, die Bless N° 29. Wir sagten: Wir fotografieren Bless-Produkte zu Hause bei Leuten, die bisher viel bei uns gekauft haben, und aus diesen Fotografien machen wir dann Plakate und Tapeten, die wir im Maßstab eins zu eins in die Museumsräumlichkeiten hängen. So sollten die Besucher der Ausstellung virtuell die Wohnungen verschiedener Menschen besuchen können und sehen, in welchen Kontexten Bless-Produkte normalerweise genutzt werden.

Der Ausstellungsbesucher sollte auf diese Weise sofort verstehen: Ich bin hier im Museum – also eigentlich im falschen Kontext?

**Heiss:** Genau das war die Idee. Und wieder ein Problem weniger.

**Desiree Heiss, Ines Kaag, Manuel Raeder (Hrsg.)**
*»Bless. Celebrating Ten Years Of Themelessness: N°00–N°29«, 255 S. Englisch, 2006 (Sternberg Press)*
*www.bless-service.de*

# STREIFZUG DURCH DIE KLOAKE MENSCH

**TEXT:** TOMASSO SCHULTZE **ALLE BILDER:** FESTIVAL DE CANNES, © 2008

## Cannes 2008

***Das Klotzen steht Cannes gut und liegt im Wesen des ganz großen Kinos: die Ambition, der Bildersturm, das Durchsetzen einer künstlerischen Vision gegen alle Widerstände, gegen jede Vernunft, gegen jedes Maß. Der übergeschnappte Heißhunger von D. W. Griffith, der Gestaltungswille von Erich von Stroheim, der Größenwahn von Michael Cimino oder Francis Ford Coppola ist tief eingeätzt in die DNS des Mediums. Zum letzten Mal strapazierte Wong Kar-Wai 2004 die Nerven der internationalen Besucherschar, als er seinen Film »2046« erst Tage nach dem angekündigten Premierentermin fertigstellte. Tomasso Schultze besuchte das 61. Festival de Cannes und sah – Che.***

Cannes amplifiziert den ganzen Irrwitz, macht den Wahnsinn zur Folie. Eine ganz eigene Spannung zwischen Kunst und Kommerz ist hier zu spüren. Ein unmöglicher und genau deshalb so reizvoller Spagat zwischen Hollywood und dem Rest der Welt, zwischen Schein und Sein, dem Artifiziellen des Glamours auf dem roten Teppich und der Durchdringung der Realität der Filme, die auf pompösen Galas präsentiert werden. Auf diesen haben sich berühmte Filmemacher zu berühmten Bemerkungen hinreißen lassen, so Coppola einst über »Apocalypse Now«: »Mein Film ist kein Film, es geht nicht um Vietnam. Er ist Vietnam.« Natürlich zieht es einen Jahr für Jahr nach Cannes, weil es gilt, sich einen Überblick zu verschaffen über den Zustand des Weltkinos, um zu erfahren, was die – hoffentlich – besten Filmemacher unserer Zeit beschäftigt, wie sie ihren Anliegen Ausdruck verleihen. Insgeheim aber hofft man auf diese Momente des Wahns, auf den Rausch, zu jenen zu gehören, die zu Zeugen werden, wenn Filmgeschichte geschrieben wird. Unmöglich kann man sich vorstellen, Leones »Once Upon A Time In America« hätte in Venedig Uraufführung gefeiert – obwohl dort eine komplette Sequenz im Ballsaal des Excelsior am Lido gedreht wurde. Es musste Cannes sein, am selben Tag obendrein, an dem Wim Wenders »Paris, Texas« uraufführte. Hätte Michael Cimino sich ein anderes Festival aussuchen können, um sein »Heaven's Gate« nach der vernichtenden Reaktion von Kritik und Publikum in den USA doch noch als das von ihm intendierte Meisterwerk rehabilitiert zu sehen? Es musste Cannes sein.

In Cannes präsentierte Francis Ford Coppola 1979 nach vier Jahren Arbeit eine unfertige Schnittfassung von »Apocalypse Now« – und gewann die Goldene Palme. Wer »Hearts Of Darkness«, die Dokumentation über die Drehabeiten zu »Apocalypse Now« von Fax Bahr und George Hickenlooper aus dem Jahr 1991, gesehen hat, wird niemals die Bilder von der abendlichen Pressekonferenz vergessen, in der ein derangierter, gehetzt dreinblickender Coppola wie ein dem Wahnsinn anheimgefallener Fidel Castro der Weltöffentlichkeit entgegenbrüllt: »Wir hatten zu viel Geld, zu viel Ausrüstung, und nach und nach verloren wir den Verstand.« Von Film im fließenden Übergangszustand, von einer kühl geplanten wirtschaftlichen Unternehmung zu einem außer Kontrolle geratenen Biest, vorangepeitscht von großen Visionen und noch größeren Egos, davon erzählt das Festival de Cannes immer wieder. Und natürlich ist das die romantischste Vorstellung überhaupt, die man vom Kino haben kann: Widerstand gegen die bestehenden Mächte, um Kunst zu schaffen – Kunst in ihrer reinsten und idealistischsten Form. Zuletzt tat uns Wong Kar-Wai 2004 den Gefallen, als er mit »2046« sein ›own private‹ »Apocalypse Now« orchestrierte. Obwohl die Fertigstellung fest zugesagt war, ließ Wong den vereinbarten Termin verstreichen und brachte das Festival – zum ersten Mal? – dazu, Premiere und Pressevorführung auf den letztmöglichen Zeitpunkt zu verschieben, und selbst da war nicht gewiss, ob der Film tatsächlich vorliegen würde. Manche argwöhnten ein werbewirksames Manöver des Regisseurs, wogegen spräche, dass »2046« mit ausgesprochen unfertigen Effekten auf der Leinwand zu sehen war.

Ein Hauch von »Apocalypse Now«, eine kleine Hoffnung auf einen Coup à la Coppola oder Wong, lag schon im Vorfeld des diesjährigen 61. Festival de Cannes in der Luft. Spät wie selten hatten heuer erste Vermutungen über das mögliche Wettbewerbsprogramm die Runde gemacht. Normalerweise beginnen sie schon unmittelbar nach der Berlinale, diesmal ging es erst Mitte April, einen Monat vor Festivalbeginn, los. Meirelles könnte vielleicht seine Saramago-Verfilmung »Blindness« fertigstellen, hieß es. Woody Allen sei verpflichtet, seinen »Vicky Cristina Barcelona« aufgrund der spanischen Finanziers für San Sebastian aufzuheben.

Soderberghs »Che« sei sowieso eine Unmöglichkeit, weil nur einer der beiden Filme über das Leben von Ernesto »Che« Guevara, »The Argentine«, fertig geschnitten sei, an dem anderen, »Guerrilla«, werde fieberhaft gearbeitet, Fertigstellung nicht in Sicht. Auch ein Eröffnungsfilm stand noch aus. Von »Burn After Reading« der Coens wurde gemunkelt, ein schöner Coup, ein Jahr, nachdem sie den Erfolgslauf von »No Country For Old Men« in Cannes begonnen hatten. Das Festival selbst als Work in Progress, auch kein schlechtes Bild – eine einzige Baustelle, woran sich auch noch nach der offiziellen Pressekonferenz von Festivalchef Thierry Frémaux am 24. April nichts änderte: Zwar hatte er überraschend den neuen Eastwood, »Changeling«, den niemand auf der Rechnung gehabt hatte, aus dem Hut gezaubert und konnte auch den Woody Allen präsentieren. Und er kündigte den eben noch inoffiziell ausrangierten »Che« an – die Zusage konnte das Festival erst wenige Minuten zuvor erhalten haben: Auf der offiziell an die Journalisten ausgehändigten Liste war Soderberghs Film noch absent. Als sich drei Wochen später der Vorhang öffnete für das bedeutendste Filmfestival der Welt, hatten die Coens endgültig zurückgezogen und Venedig den Vorzug gegeben, während Meirelles' »Blindness« nun doch dabei war, als Eröffnungsfilm – offenbar hatte ihn Frémaux zunächst zurückgehalten, um am Ende nicht mit leeren Händen dazustehen.

Nun entpuppte sich »Blindness« über eine in Blindheit gestürzte Welt, welche die einzige verbliebene Sehende in einem Massengefängnis aus den Fugen geraten sieht, nicht unbedingt als umwerfender Film. Aber gerade im Rückblick auf die zwölf Tage Schaulaufen von Cannes war er eine großartige Ouvertüre – wenn man eine Ouvertüre im Sinne eines Auftakts zu einer Oper versteht, der das große Thema vorstellt und diverse dramatische Motive anklingen lässt, die später vertieft werden. Und Cannes war eine tolle Oper in diesem Jahr, deren Melodrama durch das fast durchgehend schlechte Wetter in Südfrankreich noch einmal forciert wurde. Gefängnisse waren ein auffallend beherrschendes Element der ersten Tage des Festivals. Noch mehr Filme erzählten schließlich von Mutterfiguren, von einem Matriarchat in den ungewöhnlichsten Familienverbänden, vom Verhältnis von Müttern zu ihren Kindern. Natürlich war auch die Chuzpe, ein Filmfestival, eine Feier des Sehens, mit einem Film über Blindheit zu beginnen, beeindruckend. Selbst wenn man unmittelbar nach Meirelles' Streifzug durch die Kloake Mensch wenig Lust verspürte, die Augen offen zu halten. Oder darüber nachzudenken, wessen Blindheit denn nun tatsächlich gemeint sein könnte: die des Publikums? Gar die der Filmkritik? Blindheit als gesellschaftliches Problem? Oder – Tabula Rasa – die Blindheit der Filmemacher und der Filmindustrie, die das Wesentliche aus den Augen verloren haben?

Absolut treffend die Überlegung des geschätzten amerikanischen Filmkritikers Harlan Jacobson, der für USA Today aus Cannes berichtete. Er verwies auf das offizielle Poster des Festivals, eine Fotografie von David Lynch, auf dem eine platinblonde Schönheit zu sehen ist. Über deren Augen ist ein schwarzer Balken gelegt: Um die Blindheit des Glamourbetriebs Hollywoods gehe es, so Jacobson. Er verschließe die Augen vor den Anliegen und Bedürfnissen derer, die keine Fürsprecher haben. Entsprechend entpuppte sich der Wettbewerb als globaler Krisenherd ohne Aussicht auf Besserung. Er erzählte vom organisierten Verbrechen und korrupten Politikern in Italien. Von auf sich allein gestellten Frauen in Argentinien, die ihre Kinder hinter Gittern aufziehen müssen. Von einer aus Albanien nach Belgien eingewanderten jungen Frau, die sich auf eine arrangierte Ehe und einen Mord einlässt, um sich den Traum eines eigenen kleinen Restaurants zu erfüllen. Von vier Brüdern in den Elendsvierteln von São Paulo, die sich mit aller Macht gegen den Reiz des schnellen Geldes durch Verbrechen stemmen. Von Arbeitern in China, die unaufhaltsam vom Kapitalismus überrollt werden. Von Schülern in den Banlieues von Paris, die einer wenig rosigen Zukunft entgegenblicken. Von der Erinnerung an Massaker an palästinensischen Flüchtlingen. Es gab also einiges Unverdauliches zu verarbeiten an der Croisette. Aber angesichts der Tatsache, dass das Programm mit der heißen Nadel gestrickt war, bot sich doch ein konstantes, ein regelrecht homogenes Bild. Wäre noch jemand auf die Idee gekommen, den völlig überdrehten »JCVD« ins Programm aufzunehmen, einen post-post-postmodernen Abgesang auf den Actionfilm, in dem ausgerechnet Jean-Claude Van Damme sich selbst spielt, und zwar als abgetakelten Actionhero ›down and out‹ in seiner Heimat Belgien, in den Händen einer Bankräubercrew à la »Dog Day Afternoon« – jedes, wirklich jedes irdische Jammertal wäre dann durchschritten worden. Der Film, der in einer unglaublichen siebenminütigen improvisierten Einstellung kulminiert, in der Van Damme direkt in die Kamera Buße für ein verkokstes Leben tut, als hätte Bergman die Briefsequenz mit Ingrid Thulin in »Winterlicht« als Direct-to-Video-B-Movie inszeniert, lief allerdings nur im Filmmarkt. Damn!

Und doch…

Das Festival bewies ein perfektes Gespür für Dramaturgie. Es war so angerichtet und arrangiert, dass alles einem großen, seinem entscheidenden Höhepunkt entgegenstrebte. Ungeachtet des unfassbaren und ungemein unterhaltsamen Boheis um die Weltpremiere von »Indiana Jones und das Königreich des Kristallschädels« am ersten Wochenende und dem Screening von Clint Eastwoods neuem Film am Tag darauf, war die Hauptattraktion des Jahrgangs ohne Zweifel Steven Soderberghs »Che«, die klug für den achten Tag des Festivals terminiert wurde – Weltpremiere und Pressevorführung gleichzeitig, weshalb schnell gemutmaßt wurde, man wolle vermeiden, dass die mögliche Kunde von einem potenziellen Reinfall im Zeitalter des Realzeitjournalismus die Runde durch die Blogs und Internetforen macht, bevor die Öffentlichkeit in der Lage ist, sich selbst ein Bild zu machen. Eine Überlegung, die sich angesichts des ungeheuer rohen und unfertigen Zustands der Kopie von Soderberghs Film von selbst erledigte: Der Print ohne Credits und Abspann, mit ein paar krude eingestreuten Zwischentiteln, sah aus, als hätte jemand noch unmittelbar letzte Hand angelegt, bevor der Film in den Projektor gefädelt wurde. Dass »Che« die Kritik spalten würde, war ohnehin klar. Dafür sorgten sein Sujet, zu dem jeder eine so vorgefertigte Meinung hat, dass die Erwartungshaltung förmlich enttäuscht werden muss, sowie die Erkenntnis, dass Soderbergh sein Publikum volle 269 (!) Minuten lang durch die Höhen und Tiefen des Lebens von Ernesto Guevara führen würde.

Entsprechend ist »Che« ein erschöpfender Film, der den Zuschauer verrätselt hinterlässt, zugleich elektrisiert und fasziniert. Weil er sich jeder Kategorisierung entzieht, den Konventionen trotzt und dabei trotzdem unendlich viel erzählt, ohne jemals die Absicht zu haben, Guevara zu erklären. Es ist ein epischer Film, der sich mit jedem Bild dagegen sträubt, in das Fahrwasser gängiger Epen zu geraten: Weder kümmert sich Soderbergh um das Abhaken biografischer Eckdaten, noch ist er um eine Psychologisierung Guevaras bemüht – die klassischen Mittel, mit denen sich Biopics ihrem Sujet nähern, um sie für das Publikum greifbar zu machen. Es ist nicht frei von Ironie, dass am Tag nach der Vorführung Anhänger Guevaras ebenso an dem Gezeigten herummäkelten wie seine Gegner. Thema verfehlt, lautete der gemeinsame Tenor. Fragt sich nur, ob da nicht schlicht das falsche Thema erwartet wurde. Soderbergh sucht weder den als Ikone verehrten Revolutionär, noch interessiert er sich für die Vertiefung seiner Schattenseiten. Wer Augen hat zu sehen, der wird zahlreiche Andeutungen entdecken, dass Guevara ebenso ein eiskaltes Schwein sein konnte, das keine Sekunde vor der Vollstreckung von Exekutionsbefehlen zurückschreckte, wie auch ein heldenhafter Prophet, ein Mann der Tat mit vollkommener Überzeugung. Wen wir zu

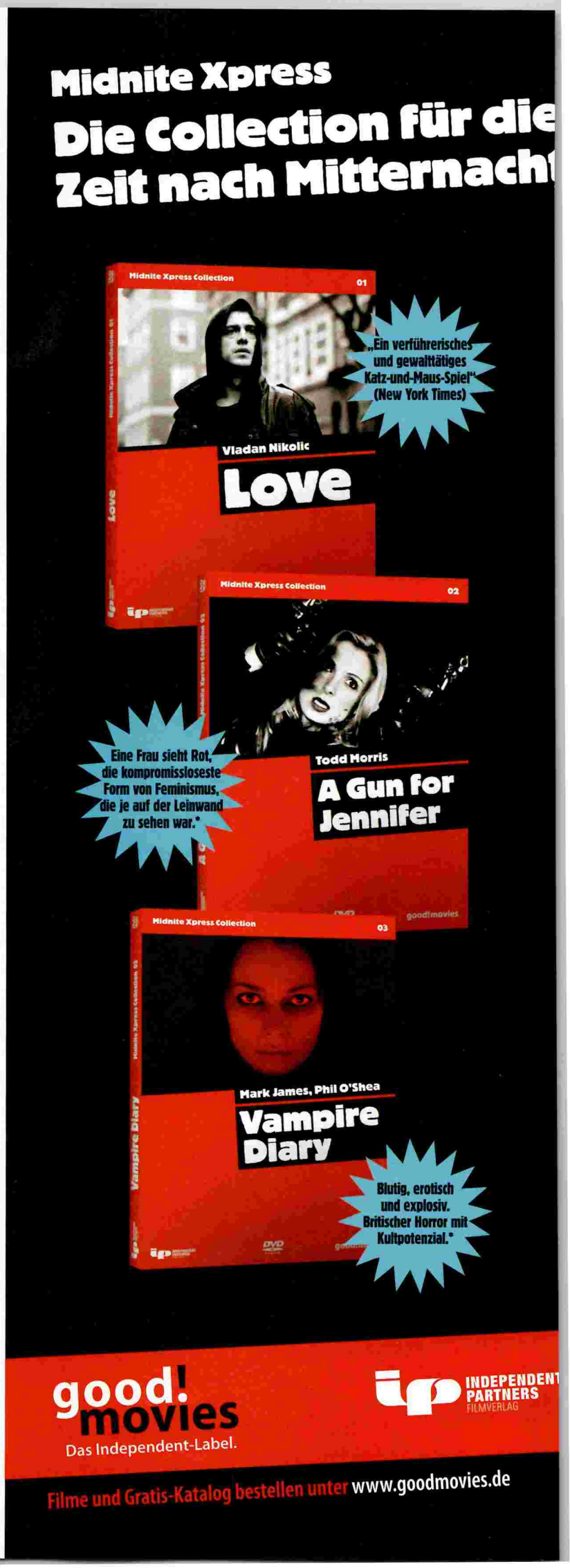
sehen bekommen in diesem ambitionierten und bei allem Mangel an Disziplin stets zielstrebigen Film, ist der Architekt des modernen Guerillakampfes, immer im Jetzt. »Hanging out with Che«, hat Soderbergh das in der Pressekonferenz genannt – und es trifft, was sein Bestreben war: einen legendären Mann der Geschichte ohne ›legendär‹ und ›Geschichte‹ zu zeigen, sondern nur als ›Mann‹.

Der erste Teil von »Che« – Arbeitstitel: »The Argentine« – zeigt in ausladenden Widescreen-Bildern, durchsetzt mit Szenen von Guevaras Rede vor der UNO in New York 1964, wie aus einer Idee eine Revolution wird und wie aus einem im Zug mitreisenden Arzt ein Freiheitskämpfer wird, einer, der seine Bestimmung findet. Soderbergh zeigt die Blaupause für einen erfolgreichen Guerillakrieg: Die Menschen schlagen sich auf die Seite der Kämpfer und bieten ihnen Unterstützung an – und ermöglichen damit das Vorrücken der zusammengewürfelten Einsatztruppe zur Schlacht von Santa Clara, wo der Kampf seinen Höhepunkt findet. Soderbergh inszeniert das Vorrücken als Actionfilm, aber er spart all jene emotionalen Momente aus, die jeder andere Regisseur ausgeschlachtet hätte, um das Publikum auf seine Seite zu ziehen. Er steht damit erstmals in seiner Karriere dem Enttarnungskino von Altman näher als seinem Idol Lester, der Machtmechanismen stets eher belustigt aufzudecken pflegte. Der zweite Teil von »Che«, Arbeitstitel: »Guerrilla«, rollt essenziell die gleiche Geschichte noch einmal auf, nur diesmal spiegelverkehrt als Tragödie des Scheiterns, strenger kadriert, in einem engeren Format und verpackt ins Gewand eines Spionagefilms, aus dem sich das langsame Sterben im Dschungel von Bolivien schält, in dem all das schiefgeht, was der anschließenden Revolution in Kuba Flügel verlieh.

Zusammengenommen erzählt »Che« von Geburt und Tod, vom Krieg nicht als größenwahnsinniges Spektakel mit Walkürenritt, sondern als elende, deprimierende, desorientierende Erfahrung. Soderbergh lässt den Zuschauer mit journalistischer Präzision daran teilhaben. »Che« ist somit der Gegenentwurf zu »Apocalypse Now«, verbunden durch dieselbe Ambition, ansonsten aber den semidokumentarischen Mitteln eines Peter Watkins verpflichtet. Erstmals hat es Soderbergh damit geschafft, seine Ambitionen als Mainstreamfilmemacher mit seinem Bestreben, den filmischen Status Quo stets infrage zu stellen, eine Liaison schließen zu lassen. Es musste also Cannes sein – der Ort an dem sein Stern 1989 aus dem Nichts mit »Sex, Lügen und Video« und dem Gewinn der Goldenen Palme aufgestiegen war.

Ob und in welcher Form »Che« im Kino auswertbar ist, wird an anderer Stelle entschieden werden. Gleich nach der Vorführung wurde bereits darüber diskutiert, ob diese Cannes-Fassung unter Umständen nur für dieses eine Screening entstanden war – und ob Soderbergh von nun an daran feilen und überlegen wird, ob aus dem viereinhalbstündigen »Che« nicht vielleicht besser doch wieder »The Argentine« und »Guerrilla« geschnitten werden. Der Regisseur selbst träumt davon, dass zuerst die Langfassung in die Kinos kommt und dann in sechswöchigem Abstand die beiden Einzelfilme laufen. Die Jury beschied dem Film auf alle Fälle eine Palme für Hauptdarsteller Benicio Del Toro.

Die Goldene Palme von Cannes bekam dieses Jahr »Entre les murs« verliehen, und das ist absolut vertretbar. Allein: Es wirkt wie eine Konzessionsentscheidung. Als allerletzter Film des Wettbewerbs drei Tage nach »Che« gezeigt, hat er die Jurymitglieder vor größeren Grabenkämpfen aufgrund zutriefst divergierender Ansichten gerettet. Laurent Cantets Film über ein Jahr in einer Hauptschule in einem Pariser Randbezirk ist ein Streifen, auf den man sich einigen kann. Das ist nicht das Schlechteste. Wer in fünf Jahren allerdings vom 61. Festival de Cannes spricht, wird sich mit Sicherheit eher an den größenwahnsinnigen »Che« erinnern.

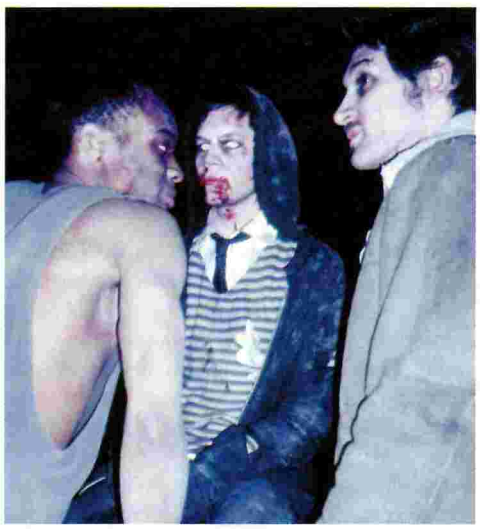



# OTTO, ODER: WIE SCHLIMM ES UM DIE WELT STEHT

**TEXT:** MIRIAM DAGAN **ALLE BILDER:** BRUCE LABRUCE / JÜRGEN BRÜNING FILMPRODUKTION, © 2008

## Bruce LaBruce

***Kein Sinnbild für die Abgründe der zivilisierten Welt wird hier ausgelassen: Nach seinem Skinhead-Porno »Skin Flick« und dem RAF-Porno »The Raspberry Reich« knöpft sich der Kanadier Bruce LaBruce nun das Zombiegenre vor. Im großen »Otto; Or, Up With Dead People« äsen sich schwule Schickeria-Zombies durch Berliner Gedärm, aufgepeitscht von antikapitalistischen Slogans einer lesbischen Low-Budget-Filmerin. Hauptdarsteller Otto, ebenfalls untot, guckt dazu apathisch-traurig aus der Wäsche. Die Botschaft? Schwulsein ist auch nicht mehr das, was es mal war.***



Ein Zombie mit Essstörung stolpert sich auf das Set einer ehrgeizigen Regisseurin mit antikapitalistischer politischer Agenda. »Otto; Or, Up With Dead People« ist der neue Film von Bruce LaBruce, in welchem er verweste Geister der Kapitalismuskritik wieder zum Leben erweckt. Mit »Otto; Or, Up With Dead People« entwirft der gebürtige Kanadier, Enfant Terrible der schwulen Avantgarde und Institution des Undergroundfilms, eine neuartige Zombiefigur und greift dabei zugleich auf sein bekanntes Repertoire des politisierten Schwulenpornos zurück. Wie schon bei seinen vorherigen Filmen nutzt LaBruce das Pornografische für politische Aussagen mit ironischem Touch und verweist auf die politischen Aspekte sexueller Identität. Durch narrative Schichten von Film im Film und dank einer grotesk-schönen Goth-Ästhetik hebt dieser sich aber vom trashigen Stil der Vorgängerfilme ab. »Otto; Or, Up With Dead People« wurde im vergangenen Februar auf der Berlinale aufgeführt. Einige Monate später sitzt Bruce LaBruce gelassen in Berlin-Kreuzberg und erklärt ruhig und eloquent, dass er den Film hier gedreht habe, weil er seit Jahren mit dem Berliner Pornofilmproduzenten Jürgen Brüning befreundet sei und entsprechend vernetzt mit der Berliner Film- und Theaterszene: »Berlin ist ein dankbares Pflaster für einen Low-Budget-Filmdreh, da es hier einfacher ist, an spannende Locations heranzukommen – wie zum Beispiel den Friedhof, auf dem der Hauptdarsteller Jey Crisfar sich an seinem 19. Geburtstag für die Anfangsszene des Films verbuddeln ließ.«

Die Handlung: Otto, der Indie-Slacker-Zombie, steckt in einer Identitätskrise. Er steigt aus seinem Grab und schafft es per Anhalter in die Stadt, in der er ziellos umherirrt. Aufgrund einer Essstörung – oder vielleicht weil er es trotz fleischlicher Gelüste nicht übers Herz bringt, Menschen zu fressen – gibt er sich mit überfahrenen Tieren zufrieden. Die Regisseurin und Agitatorin Medea Yarn, die gerade einen Zombiefilm namens »Up With Dead People« dreht, castet ihn als Hauptdarsteller und nimmt ihn unter ihre Fittiche. In ihrem Film zieht eine Horde schwuler Zombies nachts um die Häuser und reißt schwulen Jünglingen beim Sex die Gedärme heraus. Die Darsteller sind prototypische Repräsentanten einer bestimmten Berliner Schwulenschickeria, sie leben in lichtdurchfluteten Altbauwohnungen, gehen nachts in Technoclubs und wundern sich über die Inbrunst, mit der Otto seine Zombierolle pflegt: seinen toten Blick, seine absolute Apathie und seinen strengen, täuschend echten Leichengeruch.

Hinsichtlich der expliziten Kritik an einer konsumversessenen, egoistischen Gesellschaft, die der Film zum Ausdruck bringt, bleibt LaBruce dem Zombiegenre treu. Auch angesichts schwer verdaulicher Blut- und Gedärmeszenen kommen Horrorfans auf ihre Kosten. Dennoch zielte LaBruce mit »Otto; Or, Up With Dead

People« auf eine Verlagerung der Paradigmen ab: »Traditionell geht es im Monstergenre um Loser und Außenseiter, Menschen, die sich am Rande der Gesellschaft nähren – Zombies dagegen sind absolute Konformisten, Konsumenten, sie sind auswechselbar, verhalten sich alle gleich. Ich wollte daher einen Zombie nach dem alten Monstermodell gestalten, ähnlich dem einsamen, entfremdeten Frankenstein. Viele Leute wollen, wenn sie sich einen Zombiefilm anschauen, Zerstückelungen und Ausweidungen sehen, weil ihnen dies einen Adrenalinkick gibt. Ich will diese Horrorfans mit dem Versprechen eines Zombiefilms ins Kino locken. Dann kriegen sie aber eine zärtliche, schwule Lovestory vorgesetzt. Ich will die Horror-Geeks so weit es geht irritieren. Ziel ist dabei, das Horrorgenre zurückzuerobern, indem ich es nicht auf Folter und grausame Gewalt reduziere. Wir alle wissen: Horror kann auch skurril und sogar melancholisch sein.«

Tatsächlich ist Otto kein Zombie wie jeder andere, dafür hat LaBruce ihm einen Tick zu viel Leben und Individualismus eingehaucht. Sentimentale Flashbacks seiner Jugendliebe erinnern Otto an sein früheres Menschsein. In einer Sexszene mit Liebhaber Fritz sieht man Otto kurz auch im Hier und Jetzt als ›echten‹ Menschen – flüchtige Bilder, die den Zuschauer einen Moment lang an der Authentizität seines Zombiedaseins zweifeln lassen. Vielleicht ist er nur ein ganz normaler Teenager mit Halluzinationen, der sich nach Liebe und Geborgenheit sehnt? LaBruce widerspricht: »Man kann Otto durchaus als verlorenen Jungen betrachten, als Sinnbild für Entfremdung in unserer Gesellschaft. Gleichzeitig aber ist er eine neutrale Schablone, die Figur, auf die alle ihre Wünsche und Ideale projizieren können.« Die Goth-Romantik des melancholischen Charakters Otto wird folglich nicht nur dadurch relativiert, dass er widerwärtig riecht und sich konsequent der Benutzung einer Badewanne verweigert. Er bleibt eben doch zu sehr leerer, ausdrucksloser Zombie, als dass er die tragische Monsterfigur abgeben könnte.

Anders als der apathisch-romantische Otto mag die nervenaufreibende Figur der Medea Yarn LaBruce-Kennern schon bekannt vorkommen. Ihre aus der Stummfilmära entsprungene Liebhaberin Hella und ihren Lakaien und Kameramann Adolf stets an ihrer Seite wissend, skandiert sie in bester Performancekunsttradition linke Parolen. Mit ihren Filmsets, von der Müllhalde bis zur Akkordschlachterei, lässt sie kein Sinnbild für die Malaisen der zivilisierten Welt aus. Eine Art Personifizierung des Radical-Chic-Phänomens, wie Tom Wolfe es 1970 in seinem Klassiker »Radical Chic & Mau-Mauing The Flak Catchers« beschrieb, ist in ihr eine Kritik an einem festgefahrenen linken Dogmatismus nicht zu übersehen. Das war schon bei LaBruce' Film »The Raspberry Reich« (2004) Thema. Mit Che, dem Revoluzzer, dessen Bildnis vielfach in der Originalversion von »The Raspberry Reich« zu sehen ist (später wurde LaBruce von den Rechteinhabern des berühmten Guevara-Porträts mit Mütze und rotem Stern verklagt und musste das Bild daraufhin aus dem Film entfernen), schmückte sich ab Ende der sechziger Jahre zunächst die linke Intellektuelle, bis das Gesicht zum sinnentleert hippen T-Shirt-Aufdruck degenerierte. Klar, die Revolution hat ausgedient. In Bruce LaBruce' Filmen ertönen häufig Parolen gegen die heterosexuelle Normalität der apolitischen, gelangweilten Mittelschicht. Die sind aber stets mit dem Bewusstsein gepaart, dass eine mit rebellischem Gestus hochgehaltene ›unnormale‹ Sexualität zum bloßen Rollenspiel und, genauso wie Che, zu einer heuchlerischen Pose verkommen kann.

Doch LaBruce betont emphatisch, dass er sich zugleich voll mit Medea Yarn identifiziere. Die Filmfiguren Medea und Fritz sind beide Anhänger des SPK, des Sozialistischen Patientenkollektivs. Diese linksgerichtete Patientengruppe aus dem Deutschland der sechziger und siebziger Jahre nahm an, dass Essstörungen, Depressionen, Schizophrenie und andere Seelenkrankheiten ein direktes Resultat der grausamen und abstumpfenden Effekte des Kapitalismus seien und betrachteten Krankheit in diesem Sinne als Waffen gegen das System. »Mir war es wichtig, auf eine solche Kritik wieder aufmerksam zu machen«, erklärt LaBruce, »die These hat überhaupt nicht an Aktualität verloren: Die Kritik an der industrialisierten Gesellschaft, wie sie die Frankfurter Schule, Herbert Marcuse oder Walter Benjamin formulierten, war sehr prophetisch. Vieles von dem, was sie geschrieben haben, ist wahr geworden. Ich wollte diese Beobachtung im Film ganz deutlich artikulieren. Es stimmt bis zu einem gewissen Grade, dass man sich im Film visuell ausdrücken sollte, anstatt wörtlich zu erzählen. Aber manchmal machen es sich die Leute etwas zu einfach und hören nicht hin, wenn jemand seine Botschaft nicht ganz deutlich macht. Deshalb auch Medeas Schmähreden gegen den Kapitalismus. Ich glaube, was sie sagt, ist wahr. Ich finde die Idee, dass Schizophrenie eine gesunde Reaktion auf eine kranke Gesellschaft ist, nachvollziehbar.«

Bemerkenswert ist die spielerische Leichtigkeit, mit der LaBruce die Gratwanderung zwischen absolutem Ernst, humorvoller Ironie und einer leidenschaftlichen Wertschätzung der Errungenschaften von Trash und Pop vollzieht. Das ist wohl bezeichnend für eine Camp-Sensibilität, wie sie die Kulturkritikerin Susan Sontag einst formulierte (vgl. auch Thomas Hübeners Artikel in Spex #312) – auch wenn sich LaBruce mit dieser Bezeichnung etwas schwertut. Aber sie ist allein schon daran erkennbar, dass er in einem Atemzug die apolitische Haltung einer myspacesüchtigen Jugend bedauert und gleichzeitig anmerkt, dass er dort selbst sehr aktiv sein Profil pflegt und sogar seinen belgischen Hauptdarsteller Jey Crisfar über dieses Netzwerk gecastet hat. Auch für den 55 Tracks umfassenden Soundtrack hat er sich bei MySpace umgeschaut. Über Freunde bekam er die Erlaubnis, Musik von Antony And The Johnsons und CocoRosie zu verwenden: »Die Intensität der Musik von Antony Hegarty hat für mich einen ästhetischen Standard gesetzt, dem ich filmisch gerecht werden wollte.«

Der Soundtrack liefert den Beweis dafür, dass LaBruce immer noch rege Kontakte zur Musikszene pflegt. In den Achtzigern rief er von Toronto aus zusammen mit G.B. Jones die Queercore-Bewegung aus, die in dem Fanzine J.D.s ein frühes Sprachrohr hatte. Er betont, dass Queercore eine von ihm und Jones frei erfundene Bewegung war, »eine bloße Behauptung, die erst dadurch ›real‹ wurde, dass Bands wie The Hidden Cameras viel später begannen, sich auf uns zu beziehen, strategisch Gerüchte streuten und behaupteten, Teil der Bewegung zu sein.« Mit Queercore hatte LaBruce eine Gegenbewegung installiert, die sich gegen homophobe Tendenzen in der Punkszene richtete. »In den Achtzigern«, erzählt er, »rächten wir uns an schwulenfeindlichen Heteropunkern, indem wir sie mit Schnaps abfüllten und anschließend in Frauenkleider steckten.« Das war zugleich eines der Lieblingssujets seiner frühen Super-8-Filme. In seinen Filmen tauchen vielfach Referenzen zu filmischen und literarischen Vorbildern auf. Medea Yarn etwa ist ein Anagram auf Maya Deren, die Undergroundfilmpionierin, die schon David Lynch als Vorbild diente.

In der Schlussszene von »Otto; Or, Up With Dead People« bleibt LaBruce der Ambivalenz seiner Darstellung des Zombies konsequent treu: Otto ergreift die Zivilisationsflucht und stapft in bester New-Hollywood-Manier gen Norden. Das ruft wieder den einsamen, traurigen Frankenstein auf der Eisscholle in Erinnerung – den individualistischen Nonkonformisten –, doch die unbeholfene Gleichgültigkeit, mit der Otto sich hier verabschiedet, lässt den Zuschauer zugleich schmunzeln. Was soll's, er ist eh schon tot, hört man sich denken.

**»Otto; Or, Up With Dead People«**
*Deutschland / Kanada 2008, Regie: Bruce LaBruce. Mit Jey Crisfar, Katharina Klewinghaus, Susanne Sachsse u.a., 95 Min. (GM Films). Start: 21. August*

**»Otto; Or, Up With Dead People«**
*(Original Soundtrack), Crippled Dick Hot Wax / SPV, erscheint Ende August*

# DAS BÖSE LAUERT AN DER KREUZUNG

## Happy-Go-Lucky

**TEXT:** EKKEHARD KNÖRER **FOTO:** TOBIS FILM, © 2008

***In »Happy-Go-Lucky«, dem neuen Spielfilm von Mike Leigh, prallen Lebensphilosophien mit einem lauten Knall aufeinander: Nach dem dramaturgisch präzisen Crash sehen alle klarer.***

Poppy ist dreißig Jahre alt, sie ist Grundschullehrerin in London, sie ist immerzu fröhlich, sie zieht an, was sie will, sie ist gar nicht naiv, nur der Welt zugewandt, sie ist eins mit sich, und sie führt das Leben, das ihr gefällt. Poppy, die Heldin des neuen Films von Mike Leigh, ist zugleich eine äußerst lebendige Figur und Verkörperung eines Prinzips, und wie das Konkrete der Poppy und das Abstrakte des Poppyhaften umstandslos ineinander aufgehen, das ist das Wunder von »Happy-Go-Lucky«. Denn Poppy, gespielt von Sally Hawkins, ist nicht einfach fröhlich, sie ist vielmehr die Fröhlichkeit selbst. Quietschbunt angezogen, immer zu laut, zu munter, zu froh. Sie ist in einer Welt, in der es an Beirrungen nicht fehlt, unbeirrt freundlich, und in dieser ihrer Lebensfreude ist Poppy immer auch mehr als nur ein bisschen penetrant.

Allem, was ihr auch an Schrecklichem und Fiesem begegnet, begegnet Poppy mit einem Lächeln. Das Schreckliche und Fiese hat viele Gesichter: Fahrraddiebe, Buchhändler, die Kleinfamilie der Schwester und kindesmisshandelnde Väter. Es verdichtet sich aber in Poppys Fahrlehrer Scott (Eddie Marsan) zum veritablen Gegenprinzip. Scott ist der Gloomy-Go-Doomy zu Poppys Happy-Go-Lucky, hat allerdings, anders als sie, wirklich einen an der Waffel. Es gibt einige Nebenschauplätze, Poppys Fahrstunden aber sind das Zentrum des Films. Hier kämpft das Gute gegen das Böse, die kichernde Königin des Lichts gegen den grimmigen Fürsten der Finsternis. Einerseits total allegorisch, andererseits sehr präzise verortet im Hier und Jetzt der Vorstadtbezirke der unteren Londoner Mittelschicht. Und zusätzlich einfach ein umwerfend komischer Clash der Lebensphilosophien.

Es ist ein wirklich genialer, weil mitten im Leben ins Privatmythische überschnappender Zug des Films, dass Fahrlehrer Scott ständig etwas vom gefallenen Engel Enrahah faselt und damit eigentlich nur den Innenrückspiegel meint. Buchstäblich und grundsätzlich geht es aber wirklich um den Blick auf die Welt, um den Umgang mit ihr. Wenn Scott prinzipiell fürchtet, dass an der nächsten Kreuzung das Böse lauert, dass man sich ihr deshalb mit äußerster Vorsicht zu nähern hat, dann tritt Poppy natürlich das Gaspedal durch. Die hochhackigen Stiefel scheinen Scott zum Autofahren nicht geeignet, da zieht sie Poppy beim nächsten Mal erst recht wieder an. Radelt ein Schwarzer vorbei, gerät Scott in Panik und schreit, sie solle auf der Stelle die Türen verriegeln.

Er hasst das, was er nicht kennt, also hasst er mehr oder minder alle Welt. Und er fürchtet und hasst erst recht das, was ihm freundlich kommt und ihn an weichen Stellen trifft, von denen er nichts wissen, mit denen er nicht umgehen will, er hasst: Poppy. »Happy-Go-Lucky« stellt die sehr einfache Frage: Macht ein Mensch wie Poppy die Welt zu einem besseren Ort? Das ist eine typische Frage für den Humanisten Mike Leigh, der immer vom Menschen, nie von Strukturen her denkt. Seine Filme sind Mikro-, nicht Makroanalysen des Psychosozialen. Leigh, der keine Drehbücher schreibt, erarbeitet seine Charaktere nach groben Entwürfen in langer Probenzeit mit seinen Darstellerinnen und Darstellern. Deshalb erreichen seine Filme an der Figur, am Individuum, das im Zentrum steht, und an seinen exemplarischen Interaktionen mit anderen Figuren ihre Stimmigkeit. (Das Poppyhafte eines Charakters und diesen Charakter als Individuum geradezu ununterscheidbar übereinanderzublenden, das ist dann die höhere Mathematik einer solchen Ästhetik der Stimmigkeit.)

Erst von diesem Punkt höchster Auflösung aus versuchen Leighs Filme dann, das Soziale zu entwerfen, in Form von Konfrontationen und Zweierkonstellationen. Manchmal verrutscht dabei, auch in »Happy-Go-Lucky«, eine Figur und eine Begegnung ins Unscharfe oder Plakative oder schlicht ins Klischee. In der Regel erweisen sich die anderen aber als immer auch unverfügbar fürs eigene Wollen, als selbstständige Kräfte, die, je nachdem, Widerstand leisten oder Nähe suchen, als Charaktere, die selbst geformt oder deformiert sind, kurz: als komplexe Produkte ihrer Vorgeschichten. Und darum gibt es keine einfache Antwort auf die Frage, was ein Mensch wie Poppy für seine Umwelt bedeutet. Manchem geht sie einfach nur schrecklich auf die Nerven. Ihren Fahrlehrer Scott treibt sie, als eine, die er zu lieben hasst, nur tiefer in seinen Wahnsinn. Bei ihrer Schwester richtet sie gar nichts aus. Einem Obdachlosen, dem sie begegnet, kann sie nicht helfen. Sie selbst bleibt und wird unterm Strich glücklich genug.

Das ist sehr überzeugend, so weit es reicht. »Happy-Go-Lucky« ist, wie Leighs beste Filme es immer sind, ein sehr nuanciertes und sehr intelligentes Genrebild. Oft herrschen bei Leigh die dunklen Töne vor, diesmal die hellen. Und wie stets stößt Leighs Ästhetik genau da an ihre Grenzen, wo das Individuum und die Prinzipien, die es verkörpert, enden.

**»Happy-Go-Lucky«** *Großbritannien 2008, Regie: Mike Leigh. Mit Sally Hawkins, Eddie Marsan u. a., 118 Min. (Tobis) Start: 3. Juli*

# ZUR INTOLERANZ DER GEBURT EINER NATION

## D.W. Griffith

**TEXT:** KLAUS THEWELEIT
**ALLE BILDER:** ABSOLUT MEDIEN, © 2008

***Der amerikanische Regisseur D.W. Griffith (1875–1948) drehte die ersten großen Geschichtsfilme der Filmgeschichte. Während »The Birth Of A Nation« (1915), ein Mantel- und Pistolenstück über den amerikanischen Bürgerkrieg, kein rassistisches Klischee auslässt, stellt »Intolerance« (1916) die Geburt des Kinos als Erlösungsmaschine dar. »Griffith' Spezialität war es, das monströse Getöse ›der Geschichte‹ mit dem Einzelgesicht zu konfrontieren«, schreibt Kulturtheoretiker Klaus Theweleit in Spex anlässlich der lange überfälligen DVD-Veröffentlichung beider Filme.***

Das Medium Film kann Geschichte unter anderen Aspekten in Erscheinung treten lassen als die Geschichtsschreibung oder der Roman, schreibt Frieda Grafe 1990 zu Jean-Luc Godards Geschichtsfilm »Deutschland im Jahre Neu(n) Null«: »Wenn nicht Geschichte überhaupt sich mit dem Medium Film verändert hat. Nach der erzählten Geschichte müsste für die gesehene erst noch die passendere Bezeichnung gefunden werden. Und da das Kino Erfahrung darin hat, seit Stummfilmzeiten, Innerlichkeit durch Äußeres zu zeigen, das war die Quelle all seiner Erfindungen, braucht Godard sich nur auf die spezifischen, filmischen Ressourcen zu verlassen, allen voran die Montage, um das Innenleben, das traurige Eigenleben der Geschichte, in der dem Kino eigenen Sprache, kommentarlos, sich präsentieren zu lassen«.

An D.W. Griffiths »The Birth Of A Nation« (1915) und »Intolerance« (1916) – den ersten großen Geschichtsfilmen der Filmgeschichte – müssten solche Thesen überprüfbar sein. Was ist die »dem Kino eigene Sprache«? Wie verhält sie sich zum Wort im Stummfilm, das in den Zwischentiteln eine entscheidende Rolle spielt? Was heißt »Innerlichkeit durch Äußeres zeigen«? Ist das tatsächlich die ›Quelle aller Erfindungen‹ des Kinos? Gemäß Godard war im Stummfilm »alles schon da«. Der Tonfilm mit seiner Dominanz des Theaterdialogs hingegen habe die Erfindungen des Stummfilms wieder ruiniert. »Jeden Tag einen Film von Griffith zeigen«, wünscht sich Godard vom Fernsehen; (oder einen von Méliès).

Schrift/Film: Griffith beginnt als Theaterschauspieler; schreibt Stücke, erfolglos. Versucht dann, Storys an Filmstudios zu verkaufen; und spielt wieder, bei Edwin S. Porter, Macher von »The Great Train Robbery« (1903) dem »ersten Western«. Das Biograph Studio kauft schließlich seine Storys, Griffith fasst dort Fuß und macht 1908 seinen ersten Film: »The Adventures Of Dollie« (in der Hauptrolle: Linda Arvidson, seine Frau).

In über einhundert meist kurzen Filmen, die er in den folgenden Jahren für Biograph herstellt (450 schließlich insgesamt; so einen Output gibt es in der Tat nur noch bei Georges Méliès, im Jahrzehnt zuvor, ab 1896, dessen meiste Filme allerdings zerstört sind), entwickelt Griffith die Techniken des wechselnden Kamerawinkels, Zwischenschnitte, Kreuzmontage, Parallelaktion, Kamerafahrten, dramaturgisches Licht, Nahaufnahme, Großaufnahme, rhythmischen Schnitt; nicht immer als Erster, aber als erster bewusster Erfinder

einer neuen Sprache. Er sieht, dass das Kino andere Schauspieler verlangt als die exaltierten des zeitgenössischen Theaters. Im Verschmelzen all dieser Verfahren zu einer neuen »Syntax«, so der Filmhistoriker Ephraim Katz, gibt er dem Kino »an articulate language all its own«. Dem »großen Einzelnen« steht dabei ein kongenialer Techniker zur Seite, Kameramann Billy Britzer. »Eine der fruchtbarsten Zusammenarbeiten in der Geschichte des Kinos« (Katz); wie später die von Godard mit Kameramann Raoul Coutard. Eine Griffith'sche Schule entsteht; aus ihr gehen die Stars Mary Pickford, Lillian Gish, Mae Marsh, Blanche Sweet und viele andere hervor. Die Filme werden länger; von One-Reelers zu dem Four-Reeler »Judith Of Bethulia« (1913); das Jahr, in dem Griffith Biograph verlässt und mit den meisten seiner Schauspieler sowie Kameramann Britzer zu Reliance-Majestic wechselt.

Dort entsteht 1915 »The Birth Of A Nation«, eine Großproduktion über den amerikanischen Bürgerkrieg 1861–1865. Die Geburt Amerikas als ›Nation‹. Aus diesem Krieg? Nein, das täuscht. Der mehr als dreistündige Film zerfällt in zwei Teile. Im ersten, dem Teil mit den Kriegshandlungen, gelingt ›die Geburt‹ eben nicht. Der Norden und der Süden bleiben sich feindlich; die Feindschaft kulminiert in der Ermordung Abraham Lincolns; erschossen ›im Theater‹; (weil sein Bodyguard den Platz verlässt, um die Bühne besser sehen zu können). Die Bilder vom Krieg – keineswegs ›Schlachtengemälde‹ im Sinne späterer Großproduktionen – sind gedreht, während zeitgleich in Europa der Erste Weltkrieg läuft, die USA noch nicht beteiligt. Beim Sehen 2008 könnte man meinen, Griffith zeige eher die europäischen Schlachtfelder, den sinnlosen gegenseitigen Massenmord, als die Kämpfe des ›Civil War‹ 1864 in Amerika. Die Kamera ist sehr distanziert; oft von schräg oben, von Hügeln herab. Die Kämpfenden wie fuchtelnde Ameisen, von Rauch umgeben, es qualmt und blitzt, die Landschaft kaputt und leer wie Mondkrater; »Landschaft vor Verdun«. Unentwegt wird gestorben. Griffith ›mag‹ den Krieg nicht. Nichts wird heroisiert; von den drei Söhnen der Hauptfamilie des Films, den Camerons, sind zwei schnell gefallen; der dritte, der Held des Films, wird schwer verletzt. Leid, Tod. Trauer. In Frieda Grafes Sinn beinah ›kommentarlos‹. Der Wahnsinn des Kriegs zeigt sich durch die Bilder des Kriegs selber. Wie ein ›Dokument‹.

In der zweiten Hälfte verwandelt sich der Film in ein fulminantes Hetzstück über die ›befreiten‹ schwarzen Sklaven des amerikanischen Südens: befreit wofür? Nur um der eigenen Gewalt freien Lauf zu lassen. Der ›Neger‹ als Vergewaltiger, der Mulatte, zum Gouverneur gewählt, Vollstrecker farbiger Bosheit. Kein rassistisches Klischee wird vermieden. So erscheinen die weiß gewandeten Ritter des Ku Klux Klan in ihren weißen Kapuzen mit christlichem Kreuz als genuine Retter des Landes. Wie in der Vorlage, dem Roman »The Clansman«, von Thomas Dixon.

Die zweite Hälfte von »The Birth Of A Nation« ist nicht nur ideologisch ein Skandal. Sie ist auch ein Mantel- und Pistolenstück mit parallel geschnittener genretypischer Last-Minute-Rescue. In einem Zwischentitel pochen die guten Südstaaten-Weißen auf ihr ›Aryan birthright‹; die Vorrechte ihrer arischen Geburt.

Der Clou: Im KKK-Sieg über die Anarchie wild gewordener schwarzer Herrschaft gewinnt ›der Süden‹ doch noch seinen ›Civil War‹. Nicht gegen den Norden, sondern ›mit‹ dem Norden. Unionisten und Konföderierte vereinigen sich gegen die schwarze Gefahr. Genau das heißt »The Birth Of A Nation« in Griffith' Film. Der geteilte Sieg über den farbigen Süden gebiert ›die Nation‹. Wahrscheinlich liegt darin der Grund für die realistische, ›negative‹ Kriegsdarstellung des ersten Teils. Zwei ›weiße‹ Bevölkerungen schlachteten sich ab. Das war nicht in des Meisters Sinn. Geschichtsfilm? Ein Meilenstein der ›Film‹-Geschichte. Zur Geschichte ›der Nation‹: ein tendenziöses Melodram. Es gab bereits kurz

nach der Uraufführung Rassismusvorwürfe, Versuche, die Aufführung gerichtlich zu verhindern. Katz glaubt, dass genau deswegen der nächste Film »Intolerance« hieß. Griffith fühlte sich verfolgt von mieser Kritik.

»Intolerance« war eine Großproduktion in bis dato ungekannten Dimensionen, Produktionszeit zwei Jahre, 2 500 000 Dollar Kosten, möglich wurde diese Ausweitung durch den großen Erfolg von »The Birth Of A Nation«. An den Kassen allerdings entwickelte sich »Intolerance« zu einem Misserfolg; fortan Grund für Griffith' permanente Geldnot. Aber es war der viel bessere Film. Er spielt zu vier verschiedenen Zeiten an vier verschiedenen Schauplätzen: 539 vor Chr. in Belshazzars Babylon (= Stadt der Toleranz). Dann zur Zeit Christi selber in und bei Jerusalem. Dritter Schauplatz ist Frankreich 1588, die Bartholomäusnacht (Ermordung der Hugenotten). Schließlich das zeitgenössische Amerika von 1916. »Intolerance« mit Intoleranz zu übersetzen, wäre verfehlt. Es geht um Schärferes, es geht um ›das Böse‹ in der Geschichte.

Der Film beginnt mit dem Bild einer Wiege im Dämmerlicht, bewegt von einer Frauenhand, ein breiter Lichtstrahl von rechts oben. Dies Bild kehrt wieder in allen Zäsuren des Films. Leitmotivik. Der erste Zwischentitel sagt: »Out of the cradle endlessly rocking« – Menschen werden geboren, wieder und wieder, und erleiden »the same human passions, the same joys and sorrows«. Sie sterben aber nicht einfach, sie werden geplagt und verfolgt, insbesondere durch ›die Liebe‹. Das Böse duldet die Liebe nicht; aus der aller Wiegeninhalt ja folgt. Aber die Wiege ›rockt‹ weiter, soviel ist klar, schon 1916. Sie rockt selbst durch die Geschichte des kinderlosen Jesus von Nazareth, den Griffith in »Intolerance« (erstmals in der Filmgeschichte?) vor die Kamera bringt: Jesus verwandelt Wasser in Wein bei der Hochzeit von Kanaan; damit das liebende Paar sich nicht blamiert vor den Gästen. Später sehen wir ihn auf dem Weg nach Golgatha; und, dezent in der Ferne, am Kreuz. Keine Großaufnahme hier.

Griffith' Spezialität, das monströse Getöse ›der Geschichte‹ mit dem Einzelgesicht zu konfrontieren; die Einzelgesichter, insbesondere die der Frauen, als Starter und Ausbreitungsflächen für das Mitfühlen auszustellen, bestimmt die Erzählstruktur. »Innerlichkeit durch Äußeres zeigen«; in der Tat die ›Quelle aller Erfindungen‹ des Kinos, soweit es Spielfilm ist: in ›Affekten‹ erzählen. Wobei eine Überraschung zu vermelden ist. Die Zwischentitel von »Intolerance« gehen den Bildern ›erklärend‹ voraus. Heißt: Das Bild folgt aus dem Text; der Film aus dem Roman. Das ist schon hier im Stummfilm so; nicht erst Folge der Tonspur des Tonfilms. Der Anfang von »Intolerance« liest sich wie ein Roman von Dickens.

Das ›moderne‹ Böse bei Griffith tritt auf in der Gestalt von Heuchlern. »Hypocrits« ist eins der Lieblingswörter der Zwischentitel. Der Industrielle Jenkins spendet viel Geld für ›wohltätige Zwecke‹ und finanziert damit die Bewegung der moralischen ›Uplifters‹, eines heuchlerischen Frauenvereins; kürzt dafür aber seinen Arbeitern den Lohn um zehn Prozent – Ursache allen Unheils der zeitgenössischen Episode: ein großer Streik. Auf Geheiß des Unternehmers erscheint Militär und schießt in die Menge. Arbeitskampf 1915 in Amerika. Ein paar Tote; und der Rest der Arbeiter wird entlassen. Die Frauen händeringend. Drum herum hungrige Streikbrecher, die auf die freien Stellen lauern. Kühl und knapp, harter Geschichtsfilm, »in der dem Kino eigenen Sprache«, die Realität durch sich selbst darstellen zu lassen (wie Pasolini definierte). Auch hier so gut wie ›kommentarlos‹. Entscheidend ergänzt aber durch größtes Sentiment: In der längsten Einstellung hält die Hauptfigur Good Boy den beim Streik erschossenen Vater im Arm. Trauer. Publikumstränen.

Der Chef dabei immer allein an seinem Schreibtisch, Kommandozentrale, ›einsam‹. Anweisungen, fies, per Telefon an die Subalternen. Auslöser allen Übels: seine Schwester, alte Jungfer, die aller Jugend jedes Vergnügen missgönnt. Boss Jenkins inspiziert den Sonntagstanz seiner Arbeiter und moniert, dass sie noch nicht im Bett sind um zehn. Wie soll man da arbeiten ›on Monday‹? Griffith charakterisiert: Jenkins sieht einen Penny am Boden, hebt ihn auf, putzt ihn, hält ihn zwischen Daumen und Zeigefinger vor die Kameralinse: Großaufnahme. Die Erfindung Dagobert Ducks durch D.W. Griffith. Und kein Arbeiter hat sich gebückt danach. Wo der französische große Kinoerfinder Georges Méliès mit immer neuen Tricks und Zaubereien in seinen kleinen Filmen überrascht, den Zuschauer mit offenem Mund und staunenden Augen zurücklässt, praktiziert Griffith die Kunst, die Brecht das »Denken in den Köpfen der Zuschauer« nannte: ›Fühlen‹ in den ›Seelen der Zuschauer‹: ein eindringendes Verfahren, ergreifend bis zur Übergriffigkeit. Griffith, wie alle Überzeugungstäter, greift uns an an Körper und Seele. Frei in seinen Filmen ist man, wenn die Falle der Affekt-Story und der Parallelmontagen zugeschnappt hat, keine Sekunde. Aber alles ist so großartig und ›ungesehen‹ in »Intolerance«, dass man es akzeptiert und sich einlässt. Wie der Film selbst nicht von seinen Kulissen und seinen Gesichtern lassen kann. Babylon! Babylon! Mit seinen neunzig Meter hohen Mauern! Angegriffen und umkämpft in nicht endenden Kampfszenen, brennend! David O. Selznicks »Vom Winde verweht«, dreiundzwanzig Jahre später, ist nur ein schwacher Abklatsch von Griffith' Monumentalwahn. Cecil B. DeMille? Vergiss es.

Als schließlich in einer immer schneller werdenden Parallelmontage aller Unglücke die Kreuzigung ›des Herrn‹ gezeigt wird, lautet die unausgesprochene Botschaft: »Alle Geschichte, Leute, geht übel aus. Wie es auch ›dem Herrn‹ übel ergangen ist. Wieso willst ›du‹ gerade besser dran sein?« Dies Prinzip kippt der Film in letzter Minute, nein, Sekunde. Denn: Die historischen Toten sind nicht zu retten. Babylon fällt, Belshazzar stirbt; die Hugenotten werden Opfer des Massakers von Katharina de' Medici. Und Jeezis Christ starb bekanntlich am Holz. Amen. Aber nun Good Boy 1916, unschuldig des Mordes angeklagt: Er steht schon unterm Strang, die Kapuze überm Gesicht; Begnadigungen abgelehnt. Die drei Klingen, mit denen die Fäden, an denen sein Leben hängt, durchschnitten werden sollen, groß im Bild: da... da... stürzt ›die Nachricht‹ – die wirkliche Täterin hat im letzten Moment gestanden – in Gestalt seiner Lieben in den Raum: Einer, ein Einziger wird gerettet im totalen Untergang aller Protagonisten des Films. In einem Schluss, in dem Griffith – ein für alle Mal – die Last-Second-Rescue als Nonplusultra aller Spannungsfilme gesetzlich festgelegt hat. Nicht Suspense im Hitchcock'schen Sinne, nein, Spannung pur, der volle Hammer auf Herz und Magengrube, mit der frohen neuen Botschaft: In der Moderne, Leute, bei uns in Amerika, kann es Erlösung geben von den Nachstellungen des Geschichtlichen! Neben den Montagen des Films, durchaus geeignet, ›das Innenleben, das traurige Eigenleben der Geschichte‹ hervortreten zu lassen, bekommen wir als ›Quelle aller Erfindungen des Kinos‹ eine zweite: Wir erleben »The Birth of the Cinema« – die Geburt des Kinos ›als Erlösungsmaschine‹. Von Jesus höchstpersönlich abgesegnet in den letzten Bildern. »Jesus starb am Kreuz – du aber musst nicht«. Der nie verstummte Ruf nach dem amerikanischen Roman, hier ist er, und er heißt »Intolerance«. Die narrative Reinstallation des Herrn in die Herzen der unsterblichen Menschen schafft in Amerika das Kino von Griffith. Eine ganz besondere Geschichte. Sie führte dazu, dass ›der Amerikaner‹ heute nicht an Gott glaubt, sondern an die eigene Göttlichkeit, an Amerika. Er hat es, nicht zuletzt, von der Leinwand (genäht aus Jesu Leinenkleid). Eine reine Reliquie.

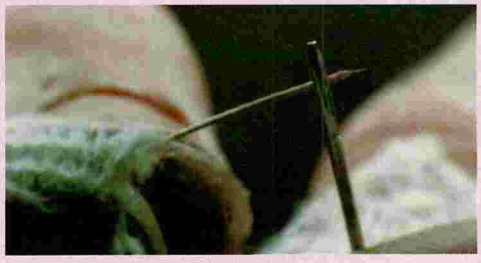
**»The Birth Of A Nation – Geburt einer Nation«**, *USA 1915, Regie: D.W. Griffith. Mit Lillian Gish, Mae Marsh, Henry B. Walthall u.a., 187 Min., DVD (Absolut Medien) VÖ: 27. Juni*

**»Intolerance«**, *USA 1916, Regie: D.W. Griffith. Mit Robert Harron, Mae Marsh, Miriam Cooper u.a., 181 Min., DVD (Absolut Medien) erscheint im September*

# CUT, BLUTROT, CUT

*Bilder, die die Welt bewegten: David Finchers »SE7EN« (1995)*

**TEXT:** MAX DAX UND ROBERT DEFCON



***In unserer Rubrik »Bilder, die die Welt bewegten« stellen wir jede Ausgabe eine Filmszene – und den dazugehörigen Film – vor. Vom Detail zum Allgemeinen, vom Augenblick zum Werk, dazu die Bilder als Sequenz. Diese Folge: der furchterregende Vorspann zu David Finchers »SE7EN«, der in dem kürzlich erschienenen Bildband »Uncredited« als herausragendes Beispiel einer gelungenen Titelsequenz vorgestellt wird.***

Erschöpft und müde, halb aufrecht im Bett, schlaflos, legt Detective Somerset Buch und Lesebrille in seinem schummerigen Schlafzimmer beiseite und tippt ein Metronom an, das nach links und rechts auszuschlagen beginnt. Aus der Ferne sind verhalltes Stimmengewirr, Straßengeräusche und bellende Hunde zu hören, das Metronom im Vordergrund tickt. Schwarzbild. Donnern. Gegenlicht.

Ein aufgeschlagenes Buch rückt ins Bild, dessen unbeschriebene Seiten langsam umgeblättert werden, während dumpfes, rhythmisches Trommeln einsetzt, das von digitalen Störeffekten kontrapunktiert wird. Kurz im Bild: das Foto eines grotesk deformierten Händepaars, aufgeklebt auf eine karierte Mathebuchseite. Eingeblendet, in Krakelschrift: »A Film by David Fincher«. Abrupte Nahaufnahme: Mit einer Rasierklinge schneidet sich einer die Haut von den Fingerkuppen. Metallisches, hochtönendes Schnarren. Licht und Schatten huschen über das Bild. Kurze, verwackelte, krakelige Einblendungen: »Brad Pitt«, »Gwyneth Paltrow«. Der Filmtitel »SE7EN« leuchtet flackernd weiß auf schwarz in dekonstruierter Typografie auf. Schnitt. Die Hand, deren Fingerkuppen nun mit Stoffpflastern verbunden sind, schlägt ein elegant gebundenes, etwas abgenutztes Notizbuch auf und schreibt hektisch und eng in schwarzer Schrift hinein. Blitzeffekte. Ungezählte weitere Schnitte: In einem aufgeschlagenen Wissenschaftsbuch ist in einer Überschrift für einen Moment das Wort »Sexuality« am unteren Bildrand sichtbar. Wieder Schnitte, das Filmbild blutrot. Störeffekte. Wieder die Hand, sie streicht in einem Text, in dem nur der Satz »When you're pregnant« zu erkennen ist, einzelne Zeilen und Worte durch und übermalt die Augen auf dem Foto eines Jungen. Schnitt. Jetzt ist das ganze Foto übermalt. Weitere Fotos, darunter eines von einem Mann mit einer am Hinterkopf befestigten, grausigen Foltervorrichtung. Schnitte. Die Hand näht Seiten eines Notizbuchs zusammen. Ungezählte dieser handgebundenen Notizbücher laufen, nebeneinander aufgereiht, durchs Bild. Aus einem Dollarschein wird in einer Makroaufnahme das Wort »GOD« herausgeschnitten. »You got me closer to God«, singt Trent Reznor die einzige Textzeile in der ansonsten instrumentalen Musik von Nine Inch Nails, bevor der Vorspann von »SE7EN« mit einer stark verhallten Bassdrum und Schwarzbild endet. Polizeisirenen. Das Wort »Monday« leuchtet auf. Detective Mills, gespielt von Brad Pitt, und seine Frau Tracy, gespielt von Gwyneth Paltrow, wachen früh morgens aneinandergeschmiegt in ihrem Bett auf.

Der Vorspann zu »SE7EN« zeigt einen sadistischen Mörder bei seiner verstörenden, lustvoll-fetischistischen Arbeit. Unheilvolle Bilder überschwemmen blitzartig das Halbbewusste. Assoziativ verquickt die zweiminütige Sequenz Verletzung und Folter, obsessiv verleugneten Sex und eine ausgelöschte Kindheit. Dabei werden nicht bloß Samples, Schnitte und Auslöschungen gezeigt, die von der gespenstischen Hand an klassischen Medien wie Fotos, Texten und Körperteilen vorgenommen werden, sondern es wird auch am Filmmaterial vorgeführt, wie das Selbst verletzt und verstümmelt wird. Konzipiert, inszeniert und geschnitten wurden die einleitenden Bilder zu »SE7EN« von Kyle Cooper, dem renommiertesten Titeldesigner der USA seit Saul Bass. Coopers zerhackte Schauerbilder verstörten in ihrem seltenen Einklang mit der eiskalten Musik von Nine Inch Nails jeden, der »SE7EN« zum ersten Mal im Kino sah. Dabei waren die Zuschauer 1995 mehr als vorgewarnt: David Fincher hatte drei Jahre zuvor mit »Alien 3« sein Spielfilmdebüt als Regisseur gegeben und lediglich für seinen in Schnitt- und Sounddesign radikalen Vorspann keine Prügel einstecken müssen. Im Gegenteil: Die Titelsequenz zu »Alien 3« war gruseliger als der gesamte darauffolgende Film. Zwar kann man Letzteres von »SE7EN« angesichts der grausamen Schlusssequenz nicht behaupten, doch zeichnen sich beide Eröffnungen durch ein ähnlich konsequentes Konzept aus: In abrupten, überschnellen Cuts erzählen beide Titelsequenzen tatsächlich bzw. allegorisch die Vorgeschichte des jeweiligen Films. Fincher, der aus der Welt des in wenigen Sekunden erzählten Werbefilms stammt und sich einen Namen als Videoregisseur für Madonna gemacht hatte (hier stehen immerhin wenige Minuten für eine Erzählung zur Verfügung), setzte darauf, dass das menschliche Auge die Bilder erst beim wiederholten Sehen decodieren und in einen Sinnzusammenhang setzen wird – oder das just Gesehene ohnehin ebenso instinktiv wie systematisch verdrängt wird. So blieb in beiden Filmen, noch bevor sie überhaupt begonnen hatten, die ungute Ahnung, dass etwas Schlimmes geschehen wird.

Völlig zu Recht bezeichnen Gemma Solana und Antonio Boneu in dem kürzlich bei Index Book in englischer Sprache erschienen Bildband »Uncredited – Graphic Design & Opening Titles In Movies« den Vorspann zu »SE7EN« daher als »Meilenstein«. »Ohne Zweifel«, schreiben die beiden Herausgeber, »revitalisierte dieser Vorspann einen nur zu oft selbstlos und anonym ausgeübten Berufszweig. Die Titelsequenz zu ›SE7EN‹ basiert auf einem brillanten Konzept und ist formal hochkomplex. Hier wird vorgeführt, wie Grafikdesign und Kinematografie eine Liaison eingehen können – und zwar auf einem Niveau, an das heranzureichen auch in Zukunft ein Ding der Unmöglichkeit bleiben wird.«

»Uncredited« ist insgesamt ein ganz und gar überfälliges Buch. Auf 313 Seiten wendet es sich an jene Leser, die einen Vorspann als den Beginn des Spektakels begreifen – und die sich weigern, den Kinosaal zu verlassen, bevor nicht auch der Abspann in seiner Gänze abgespult wurde. Über dreihundert Titelsequenzen haben die Herausgeber in einer ähnlichen Manier abgebildet, wie wir auf der diesem Text gegenüberliegenden Seite die Filmstills aus »SE7EN« präsentieren – als chronologische Folge von Standbildern. Wer den entsprechenden Film nicht kennt, kann sich so ein Bild der Sequenz machen – und nicht zuletzt finden sich auf einer beiliegenden DVD immerhin 116 Titelsequenzen zum Anschauen. Jeder auf diese Weise abgebildete Vorspann – von »La Jetée« bis »Le Mépris«, von »Metropolis« bis »Gangs Of New York« – wird kommentiert und kontextualisiert.

**»Uncredited – Graphic Design & Opening Titles In Movies«** *Gemma Solana und Antonio Boneu (Hrsg.), 313 S., Englisch, inkl. DVD 2008 (Index Book), www.indexbook.com*

**»SE7EN«** *USA 1995, Regie: David Fincher. Mit Kevin Spacey, Brad Pitt, Morgan Freeman, Gwyneth Paltrow u.a., 127 Min., DVD OmU und dt. Fassung (Warner Home Video)*

# BILDSCHIRMLEUCHTEN

## *Neuerscheinungen auf DVD*

**TEXT:** RALF KRÄMER

*»The Addiction«*

*»Beat Street«*

*»Bilanz eines Lebens«*

»Wissenschaftler sagen voraus, dass die Zukunft viel futuristischer wird, als sie es bisher vorhergesagt hatten.« Wie dieser Satz kommt der ganze zweite Film von Richard Kelly mit der ungestümen und etwas streberhaften Ambition einer satirischen Schülerzeitung daher. War »Donnie Darko«, das Debüt des Wunderknaben, noch ein traumhaftes Chaos aus Zeitreise, Psychodrama und Teenagerliebe, weiß ***»Southland Tales«*** nun alles besser und bekam dafür hämisch auf die Mütze. Es beginnt am 4. Juli 2005 mit einem Atomanschlag auf Texas. Drei Jahre später, also etwa jetzt, ist die Katastrophe historisiert, hat das Label »American Hiroshima« verpasst bekommen. Kameras, die das Leben kontrollieren, spiegeln sich wider in einer Multi-Screen-Benutzeroberfläche, die immer wieder das Bild füllt, als würde der Bürger zum Ausgleich seiner totalen Überwachung genauso total informiert werden. Stattdessen verstopfen Frontberichterstattungen, Sponsorenhinweise (Hustler und Panasonic), politische Talkshows, moderiert von Pornostars, die Wahrnehmung. Actionstar Boxer Santaro, ›gespielt‹ von The Rock, ist der Schwiegersohn eines Präsidentschaftskandidaten, leidet an Amnesie und will sein Drehbuch bei koksdebilen Hollywoodmenschen unterbringen, während eine Bande bisexueller Neomarxisten den Aufstand probt. Und so weiter. Nach 145 ereignisprallen Minuten konnte »Southland Tales« zwar nicht überzeugend jeden Verdacht einer gewissen Flachheit abschütteln, fügt aber der losen Reihe filmischer Reflexionen über den speziellen Charme von US-Wahlkämpfen ein besonders grelles Exemplar hinzu und hat durchaus die Chance, statt als clevere Zukunftsvision irgendwann als Gegenwartsbeschreibung des Jahres 2008 zu gelten. Auch weil das Leben nach der atomaren Katastrophe eigentlich genauso weitergeht wie bisher.

In Japan, einem der wenigen Länder, in denen »Southland Tales« im Kino lief, war man vor dreiundfünfzig Jahren natürlich weniger abgeklärt. Als Akira Kurosawa ***»Bilanz eines Lebens«*** drehte, befand sich das erste »American Hiroshima« noch im historischen Kurzzeitgedächtnis. Ein erfolgreicher Geschäftsmann will mit seiner Frau, den erwachsenen Kindern, seinen Geliebten und deren Kindern nach Brasilien auswandern, aus Angst vor der nächsten Bombe, vor dem atomaren Regen. Seine Familie sieht ihre Existenz bedroht und beantragt die Entmündigung des Patriarchen. Im Jahr nach seinen »Sieben Samurai« erzählte Kurosawa diesen weiterhin gültigen Konflikt mit sparsamen Mitteln, sehr konzentriert. Er erscheint nun mit acht weiteren Kurosawa-Filmen neu, endlich auch mit japanischer Originalspur.

Ebenfalls in Schwarz-Weiß gedreht: ***»The Addiction«***, Abel Ferraras Ausnahmefilm, ein konsequent katholisches Vampirdrama, in dem Lili Taylor durch die Gassen, Hörsäle und Stehpartys New Yorks schleicht, um Hiphoppern und promovierten Kierkegaard-Experten ihre vermodernden Eckzähne in die Hälse zu rammen. Des Menschen Wille ist böse, »I wanna get high« lallen Cypress Hill dazu im Soundtrack.

Ähnliche Beats, gleiches Pflaster, andere Baustelle: Mit ***»Beat Street«*** kam der Hiphop 1984 im Mainstream an. Es erstaunt, wie beiläufig die übliche Love Story zwischen dem straßenweisen ›Deejay‹ (!) Kenny und seiner bürgerlichen College-Choreografin Tracy abgehandelt wird: Die Auftritte der Rock Steady Crew & Co sind hier kein Gimmick, sondern die wahre Botschaft, in die Welt getragen vom Koproduzenten Harry Belafonte. Weil dessen Renommee »Beat Street« auch in die DDR-Kinos brachte, empfiehlt sich als Bonustrack ***»Here We Come«***, eine Doku der Ludwigsburger Filmakademie, die vom Hiphop in den Karl-Marx-Städten berichtet, wo »Beat Street« zum Anstifter einer Jugendkultur wurde, die als »Geste der Solidarität mit den Unterdrückten Amerikas« schließlich auf den Jubelparaden der SED landete.

Selbe Zeit, andere Insel. Kein Film ist in Spex in den letzten Jahren so oft erwähnt worden wie ***»24 Hour Party People«*** – Michael Winterbottoms Hommage an Tony Wilson und seinen Club mit der Katalognummer Fac 51, die Haçienda. Das neonfarbene, tragische, witzige Meisterstück mit dem kongenialen Steve Coogan in der Hauptrolle erscheint nun endlich, wenigstens auf DVD, zeitgleich mit Anton Corbijns düsterem Gegenstück ***»Control«***. Apropos bereits besprochen, lachhafte achttausend Zuschauer verzeichnete ***»Für den unbekannten Hund«*** von Benjamin und Dominik Reding in den Kinos. Beim deutschen Filmpreis passte nur das Drehbuch gerade mal in die Vorauswahl der Nominierungen. Lauter Gründe, dieser bildgewaltigen Auflehnung gegen den filmischen Zeitgeist im Heimformat eine zweite Chance zu geben. Zum Schluss: ***»Auf Anfang [:reprise]«***. Joachim Triers hochtouriges Porträt zweier befreundeter Schriftsteller, die nach ihrem gemeinsamen Durchbruch die sehr unterschiedlichen Erfolge ihrer zweiten Romane zu verkraften haben, funktioniert wie eine schizophrene Biografie Richard Kellys. Und wie in »Southland Tales« teilt sich die Leinwand in Splitscreens, verläuft die Zeit elliptisch, aber in Sachen Katastrophenschilderung beweist sich der Rückzug ins Private auch hier letztlich als das effektivere Mittel.

**»Southland Tales«** *(USA 2006, Universal)*
**»Bilanz eines Lebens«** *(J 1955, NEW KSM)*
**»The Addiction«** *(USA 1995, Arthaus)*
**»Beat Street«** *(USA 1984, MGM)*
**»Here We Come«** *(D 2006, Alive / Miromar)*
**»24 Hour Party People«** *(GB 2002, Kinowelt)*
**»Control«** *(GB / USA 2007, Capelight)*
**»Für den unbekannten Hund«** *(D 2007, Senator / Autobahn)*
**»Auf Anfang [:reprise]«** *(N / S 2006, Ascot Elite)*

# SPEX und Ticket Online empfehlen

## Deichbrand

Fr. 22.08. - So. 24.08.2008
Cuxhaven,
Open Air Gelände Rock-City

TICKET

## Ben Folds

Do. 03.07.2008
Mannheim, Alte Feuerwache

TICKET

## Rufus Wainwright

Do. 03.07.2008
Berlin, Admiralspalast

TICKET

## Motor im Grünen

Sa. 16.08.2008
Berlin, Zitadelle Spandau

TICKET

## Tomte

Mo. 10.11.2008
Wiesbaden, Kulturzentrum Schlachthof

So. 16.11.2008
München, Kultfabrik

Mo. 17.11.2008
Stuttgart, Theaterhaus

Mi. 19.11.2008
Erlangen, E-Werk

TICKET

## Madsen

Mi. 22.10.2008
Erlangen, E-Werk

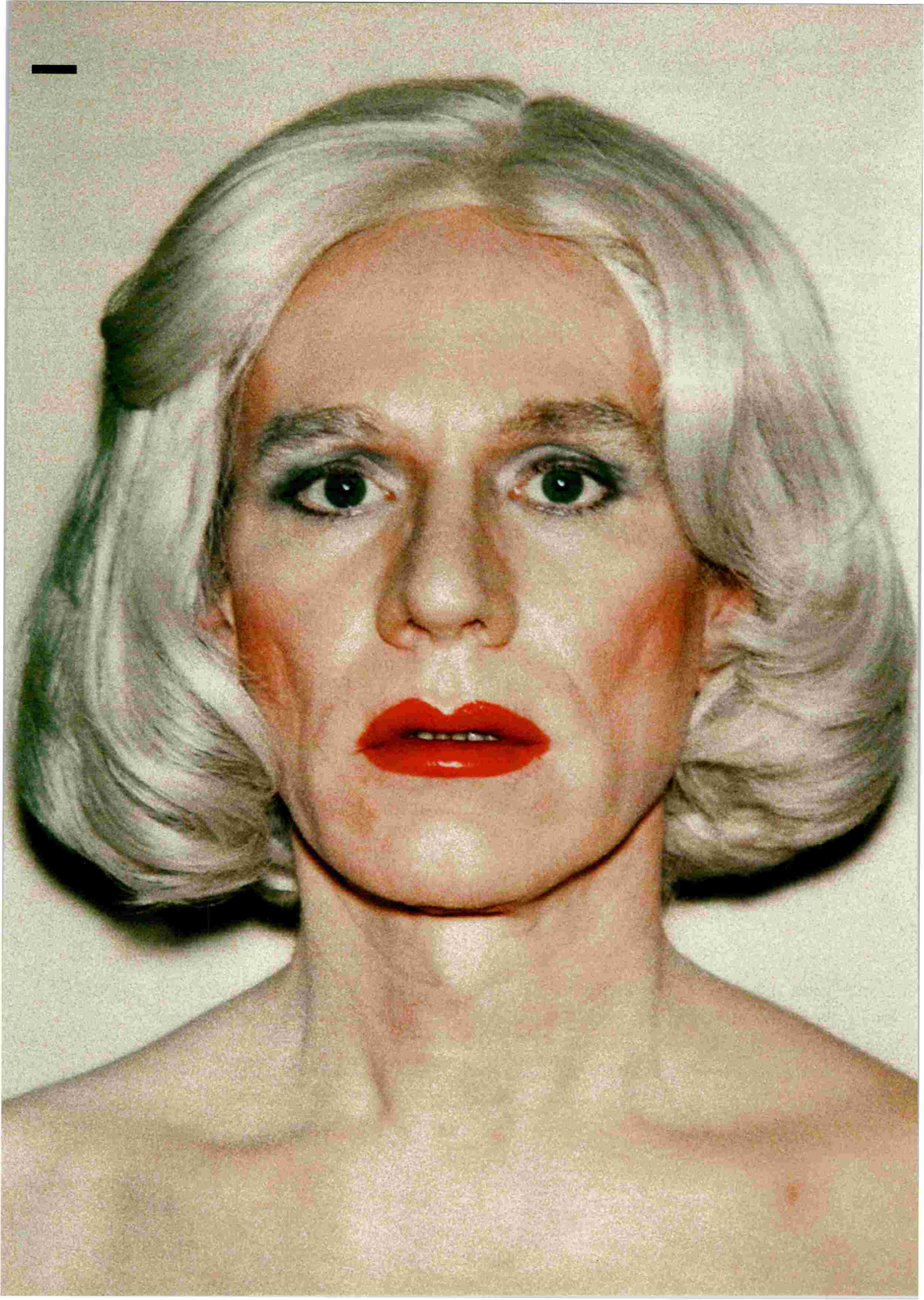
TICKET

Die Events des Monats: In jeder SPEX für Dich ausgewählt und 24 Stunden täglich bei Ticket Online zu haben. Jetzt Karten sichern unter www.ticketonline.com oder 01805 - 44 70.

(0,14 € pro Minute aus dem deutschen Festnetz, abweichende Tarife aus den Mobilfunknetzen sind möglich)

www.ticketonline.com

ticket online



# DAS IST MEINE FRAU

**TEXT:** MAX DAX **BILD (LINKS):** »SELF-PORTRAIT IN DRAG (WITH BOUFFANT WIG)«, © 1981 BY ANDY WARHOL FOUNDATION
**ALLE FAKSIMILES:** © 2004, INTERVIEW INC. NY

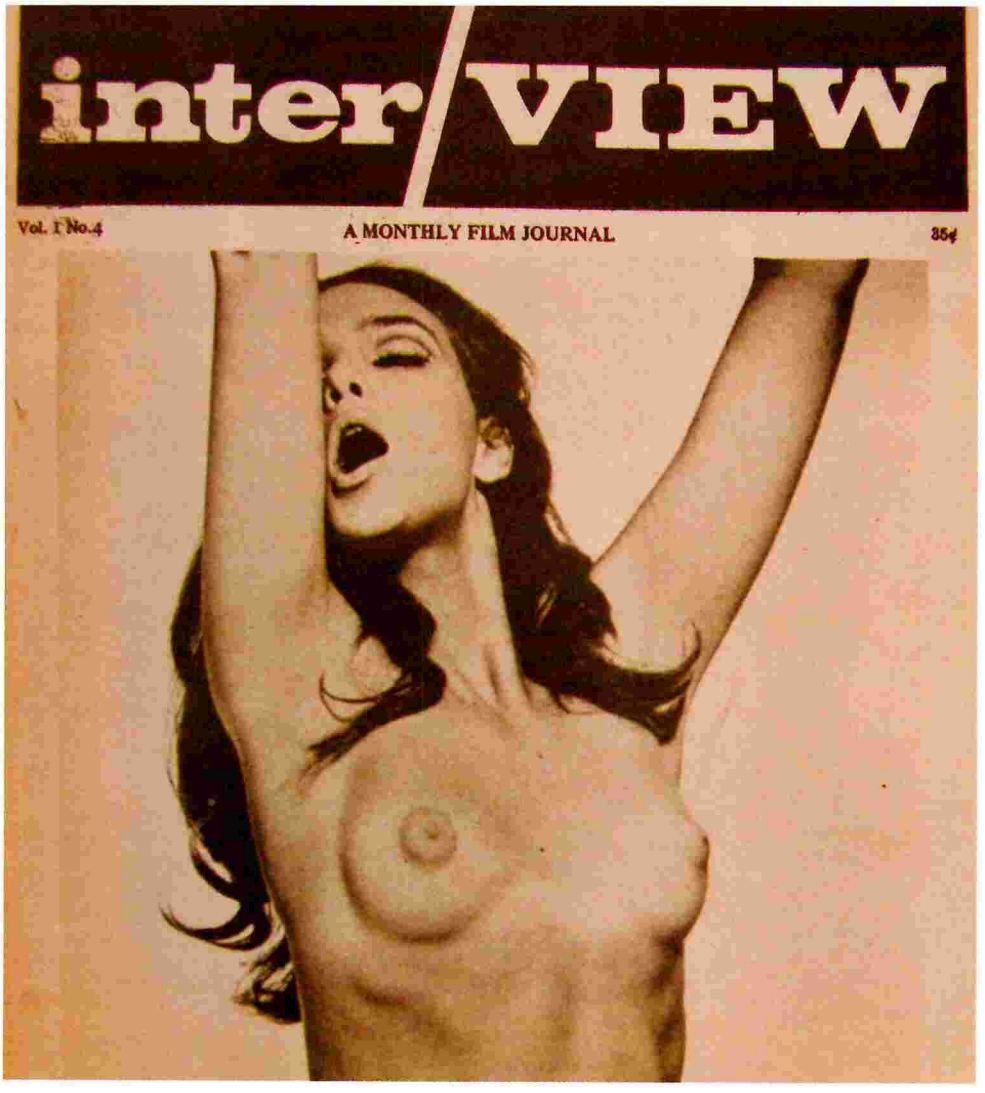
## Andy Warhol

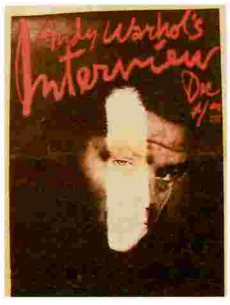
***Seinen Gesprächspartnern stellte er sein Diktafon als »meine Frau« vor, die Transkripte druckte er in seinem Interview Magazine auf Zeitungspapier. Die größte Passion des großen Kunsterneuerers unserer Zeit war es, nutzloses Sekundärwissen abzufragen. Er dürfte so als Erfinder des Reality-TV gelten. Im August wäre er achtzig geworden. Eine Würdigung des Publizisten Andy Warhol.***

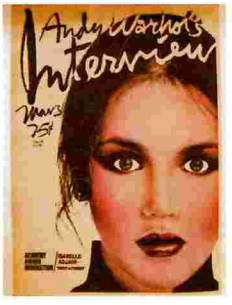
2. Februar 1977, Regine's Restaurant, 502 Park Avenue, New York. Andy Warhol interviewt den damals achtzehnjährigen Michael Jackson für sein Interview Magazine. Der Kaviar wird serviert. Michael Jackson: »Ist das Kaviar?!« – Andy Warhol: »Ja, hättest du gerne welchen?« – Michael Jackson: »Ich brenne nicht gerade darauf…!« – Andy Warhol: »Warum probierst du nicht? Na, komm schon!« – Michael Jackson: »Hm, vielleicht ein bisschen…?« – Andy Warhol: »Es ist richtig gut. Du musst probieren!« – Susan Blond (Michael Jacksons Publizistin): »Das ist viel zu viel! Wenn ich Kaviar esse, nehme ich immer nur ein ganz kleines Bisschen. Gebt ihm ganz wenig, einfach damit er den Geschmack im Mund hat.«

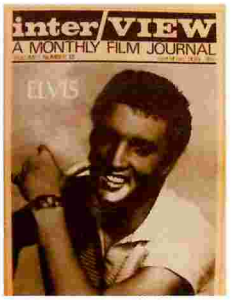
Tagebucheintrag Andy Warhols vom 2. Februar 1977: »Um 23 Uhr ging ich mit Catherine ins ›Regine's‹, um Michael Jackson von den Jackson Five zu interviewen. Er ist ziemlich gewachsen und hat eine wahnsinnig hohe Stimme. Er hatte einen kräftigen Kerl dabei, wohl ein Leibwächter, und das Mädchen aus ›The Wiz‹. Die ganze Situation war ziemlich komisch, weil Catherine und ich nichts über Michael Jackson wussten, rein gar nichts, und er hatte keine Ahnung, was ich so machte. Ich glaube, er hielt mich für einen Dichter oder so was Ähnliches.«

Tatsächlich probiert Michael Jackson den ihm angebotenen Kaviar: »Schmeckt dir dieses Zeug wirklich? Ganz ehrlich: Wie kann man so ein Zeug runterkriegen?« – Andy Warhol: »Wenn du erst mal mit deiner Freundin

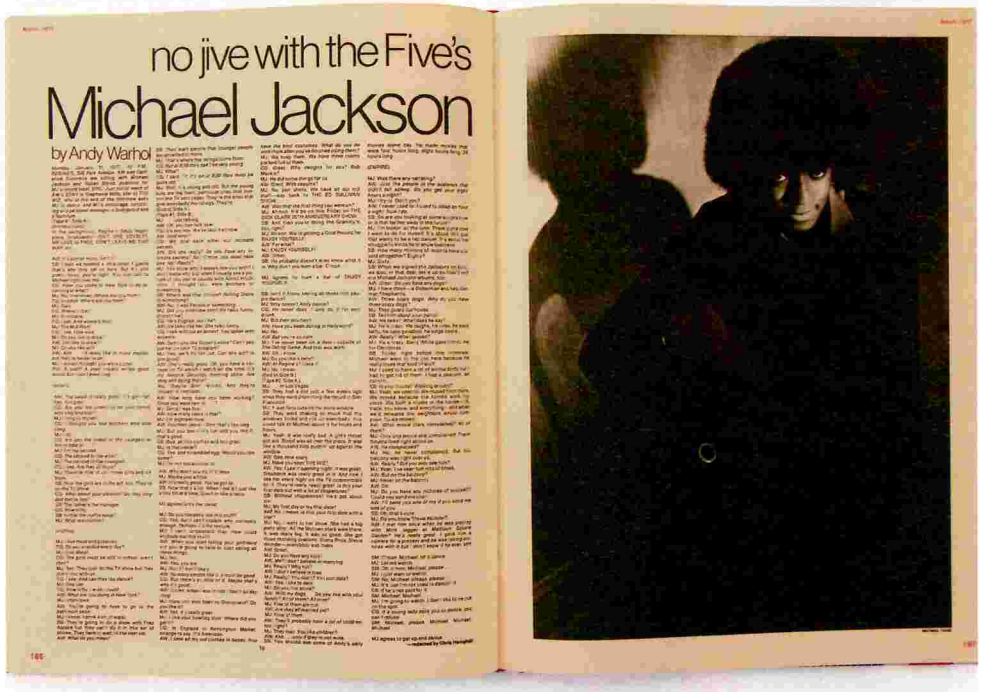







**Cover-Artworks und Doppelseiten aus Andy Warhols Interview Magazine – radikale Huldigung der Celebrities, Oden an den Augenblick, gedruckt auf vergängliches Papier. Interview ist ein Mahnmal: So gut war keine Zeitschrift seither.**




auszugehen beginnst, wirst du so etwas ständig essen müssen.« – Michael Jackson: »Nein!« – Andy Warhol: »Doch!« – Michael Jackson: »Nicht, wenn ich es nicht mag.«

Mit dem 1969 gegründeten Interview Magazine veränderte Warhol, damals 41 Jahre alt, die Zeitschriftenwelt für immer – und zwar mit einem Kickstart. Fasziniert von Starkult und den Celebrities, ihren Spleens und Geheimnissen, interviewte Andy Warhol die größten Weltstars höchstpersönlich, befragte sie nach ihren Friseuren, den Macken ihrer Haustiere und ihren Essstörungen. Die Stars wiederum wollten den Star Andy Warhol persönlich kennenlernen, oder man kannte sich längst aus der Manhattaner Gay-Bussi-Subkultur. Über die Jahre entstand so ein Archiv vermeintlich nutzlosen Sekundärwissens, das in seiner unkommentierten Akkumulation zu den lesenswertesten journalistisch-literarischen Zeugnissen der Siebziger gehört.

Andy Warhol mag andere Beweggründe gehabt haben, als die Medienwelt zu revolutionieren – angeblich war er einfach von seinem Sony-Diktiergerät fasziniert, mit dem er mühelos an jedem Ort Gespräche aufnehmen konnte und das er seinen Gesprächspartnern stets als ›seine Frau‹ vorzustellen pflegte. De facto installierte Warhol mit seinen offenbar sehr roh belassenen Interviewtranskriptionen jedoch einen Stil der Subjektivität: Ins Blatt kam nicht die abgewogene, gerne als ›objektiv‹ bezeichnete Berichterstattung um Seriosität bemühter Journalisten, sondern Niederschriften höchst persönlicher, zutiefst von Intuition und Exzentrik getriebener Gespräche.

Andy Warhol beurteilte nicht nach gut oder schlecht, wichtig oder unwichtig. Relevant war einzig, dass im Interview Magazine – je nach Blickwinkel eine Manhattaner Stadtzeitschrift oder ein Warhol-Multiple, das für jedermann erschwinglich war – Stars zu Wort kamen. Und zwar am liebsten Weltstars, wobei es egal war, ob es sich um Filmregisseure, Fashion Designer oder Rockstars wie John Lennon oder eben Michael Jackson handelte.

Bob Colacello, der bereits 1970 als Chefredakteur das Tagesgeschäft bei Interview übernahm und Warhol entlastete, schrieb 2004 im Vorwort zu der von Karl Lagerfelds Edition 7L im Steidl-Verlag veröffentlichten Faksimileausgabe der ersten zehn Interview-Jahrgänge: »Kürzlich wurde ich mir dessen bewusst, dass Andy Warhol das Reality-TV erfunden hat. Er erfand dieses Format mit seinen Filmen und mit seinen Frage-und-Antwort-Gesprächen in Interview. Ähnlich wie seine Gemälde, waren diese Interviews absolut akkurate Betrachtungen ihrer Subjekte, sie wurden nur minimal editiert. Seine

Intention war es, den Leser zu der Fliege zu machen, die stumm an der Wand klebt und von oben alles zu sehen und zu hören bekommt. Selbst, was ein Star im Restaurant zum Essen bestellte, wurde in Andy Warhols Augen zu einem Indikator seiner oder ihrer Persönlichkeit. (...) Wir gingen daher oft ins Quo Vadis, wo die Akustik in Ordnung war. Das war wichtig, denn Pat Hackett, Warhols Sekretärin, tippte die Bänder akribisch ab. Sie mochte übrigens nicht das Wort ›transkribieren‹. Sie prägte die Phrase ›redacted by Pat Hackett‹.«

Für Andy Warhol, der am 6. August achtzig Jahre alt geworden wäre, war das Interview Magazine weit mehr als nur ein Projekt unter vielen: Bis zu seinem Tod am 22. Februar 1987 investierte er viel Zeit und Arbeit in die Zeitschrift. Warhol benutzte Interview wie eine Visitenkarte, verschenkte großzügig Exemplare an Besucher der Factory, signierte Exemplare als Anreiz für potenzielle Anzeigenkunden. Weitgehend undokumentiert ist bis heute, inwiefern Warhol damit viralen Werbeformen vorgegriffen hat, auch oder gerade, wenn der Starinterviewer sich die Zeit nahm und New Yorker Obdachlose nicht nur regelmäßig mit Kaffee und Kuchen beglückte, sondern auch ihnen die jeweils neuesten Exemplare der Zeitschrift persönlich vorbeibrachte – in Anwesenheit darüber berichterstattender Reporter, versteht sich. Fakt ist, dass über diese Schenkungen, dreißig Jahre, nachdem sie stattfanden, heute immer noch geredet wird – ein besseres und kostengünstigeres Marketing hat es selten in der Welt der Verlage gegeben.

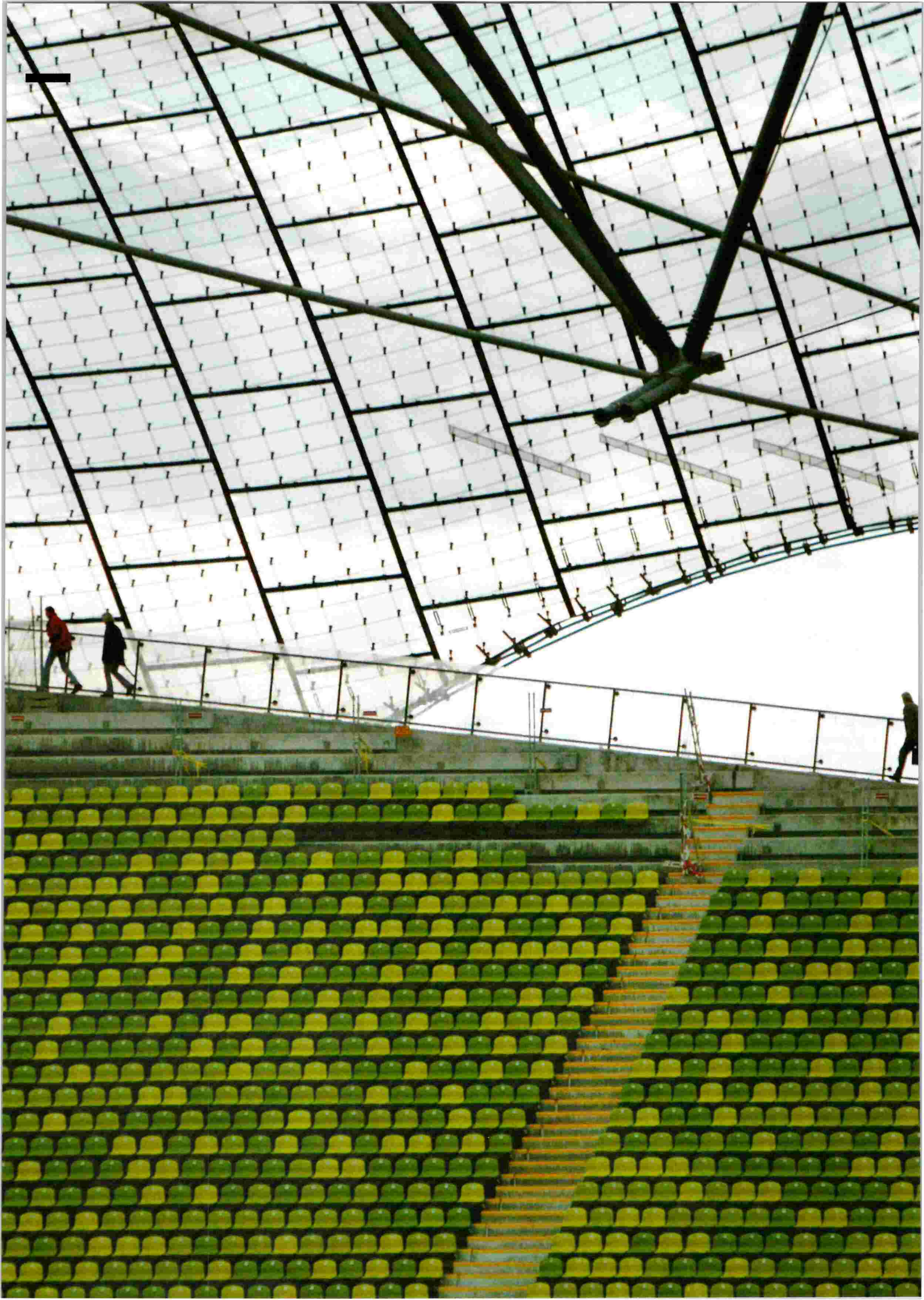
Es ist daher an der Zeit, den Publizisten Andy Warhol zu würdigen, der in seinem postduchampschen Ansatz als der größte Erneuerer der Kunst und Infragesteller von Kunstbegriffen angesehen werden muss. Während seine Zeitgenossen – und damit sind ausdrücklich auch damalige Magazine gemeint – stilisierten, begegnete Warhol seinen Subjekten völlig indifferent. »All is beautiful« und »People are wonderful« sind zwei berühmte Aussagen Warhols, die in knappster Form das Prinzip des Interview Magazines erklären: Schließlich war der Namensgeber des Magazins nicht an der Individualität der Menschen und seiner Gesprächspartner interessiert, sondern an ihrer Berühmtheit und daran, wie die Trivialität und die Auswüchse der Mediengesellschaft die Menschen prägten.

In seiner Bejahung des Kapitalismus und seiner Weigerung, über Form und Stil zu diskutieren, war der Herausgeber Andy Warhol mindestens ebenso radikal, stilbildend und wichtig wie der Künstler, der Musikproduzent (The Velvet Underground) oder der Filmemacher (»Kitchen«, »Empire« u.v.a.) Warhol – beeinflusste er doch mit Interview unzählige Massenmedien und somit Millionen von Lesern. Seine Tagebücher, derzeit in deutscher Sprache ›out of print‹, aber mühelos als englische Ausgabe über Warner Books beziehbar, wie auch sein philosophisches Werk »Die Philosophie des Andy Warhol von A bis B und zurück« flankieren Warhols journalistisches Werk: Alle schriftlichen Zeugnisse des am 6. August 1928 als Andrew Warhola geborenen Sohns slowakischer Einwanderer nahmen das Rauschen der Gesellschaft auf und sagten vermeintlich nichts – und damit alles. Es ist Andy Warhols eigentliches Verdienst, dass dieses ›Nichts‹ heute eine Bedeutung hat und heller zu strahlen vermag als jede inszenierte Wirklichkeit.

**»Andy Warhol's Interview / Volume 1: The Best Of The First Decade 1969-1979«** *Sandra J. Brant und Ingrid Sischy (Hrsg.), 996 S., Englisch, 2004 (Edition 7L / Steidl)*

**»Andy Warhol: Das Tagebuch«** *Andy Warhol, 742 S., 1989 (Droemer-Knaur)*

**»Die Philosophie des Andy Warhol von A bis B und zurück«** *Andy Warhol, 236 S., 2006 (Fischer)*



# KEIN PLAN

**TEXT:** THOMAS SCHÖNBERGER **ALLE BILDER:** SARAH MORRIS *(AUS »1972«, 2008)*

## Sarah Morris

***Die amerikanische Künstlerin Sarah Morris untersucht Strukturen von Städten, die sie als geometrische Grundmuster in ihren Ölgemälden umsetzt. Das erinnert stark an die Oberflächen der Minimal Art oder auch an Werke von Piet Mondrian. Parallel dazu setzt sie dieses Interesse auch filmisch um. Über die Olympischen Sommerspiele von 1972 hat sie das Video »1972« gedreht, das derzeit, passend zur aktuellen Olympiadebatte, im Lenbachhaus in München zu sehen ist – und große Fragen aufwirft.***

Im Morgengrauen des 5. September 1972 überwand eine Gruppe von Männern in Trainingsanzügen den Zaun des Olympischen Dorfes in München. Ohne auf Widerstand zu stoßen, drang die Terrorgruppe ›Schwarzer September‹ in die Unterkünfte der israelischen Mannschaft ein. Sicherheitsvorkehrungen zum Schutz der Sportler gab es nicht. Bei der Erstürmung tötete das Kommando die ersten zwei Sportler sofort und schoss auf diejenigen, die zu fliehen versuchten. Es gelang den Terroristen, neun Geiseln zu nehmen und sich in deren Quartieren zu verschanzen. Die Forderung an die deutschen Behörden lautete: Austausch der Geiseln gegen 234 Häftlinge aus israelischen Gefängnissen. Zudem die Freilassung von Andreas Baader und Ulrike Meinhof aus deutscher Haft. Die Behörden verhandelten den Tag über mit den Terroristen, um sie hinzuhalten, in der Hoffnung, diese würden aufgeben, während die Spiele zunächst fortgesetzt wurden. Die israelische Regierung schickte zur Unterstützung ihre Agenten Zvi Zamir und Victor Cohen vom Geheimdienst Mossad nach München. Diese boten an, den Sajeret Matkal, eine Spezialeinheit der israelischen Armee, die Erfahrung mit Geiselnahmen hatte, zur Befreiung nach Deutschland abzustellen. Das Angebot wurde von den deutschen Behörden jedoch abgewiesen. Der israelische Standpunkt fußte auf zwei Grundsätzen: erstens nicht zu verhandeln und zweitens die Geiseln zu befreien.

Den Deutschen lag hingegen offenbar mehr daran, den olympischen Geist der Spiele auf ihre Weise zu retten. In der darauffolgenden Nacht misslang ein nachlässig geplanter Befreiungsversuch mit schlecht vorbereiteten Scharfschützen der Münchner Polizei auf dem Flughafen Fürstenfeldbruck, woraufhin die Mitglieder des Schwarzen September alle Geiseln, die gefesselt in Hubschraubern saßen, liquidierten. Die drei überlebenden Terroristen wurden nie vor Gericht gestellt, sondern wenige Wochen später, im Austausch gegen die Geiseln einer auf dem Weg von Beirut nach Frankfurt entführten Lufthansa-Maschine, nach Libyen ausgeflogen. Dort feierte man sie wie Helden. Bei dem Geiseldrama in München starben insgesamt 17 Personen. Von Historikern sind Vorgeschichte und Verlauf der Tragödie minutiös aufgearbeitet, die Archive sind für jeden frei einsehbar.

*Demokratische Architektur – keine Sicherheit*

Also auch für Sarah Morris, die sich dem Massaker von München leider auf sehr subjektive Weise nähert. Ihr Video beginnt mit einem langen Schwenk über die hügelige Parklandschaft des Olympiageländes, das nach dem Krieg aus Millionen Tonnen von Trümmern aufgeschüttet wurde und über das man im Zuge der Neugestaltung im wahrsten Sinne des Wortes Gras wachsen ließ. Bilder vom Spanndach des Olympiastadions werden eingeblendet – Megastrukturen, wie sie ganz typisch für die siebziger Jahre sind, und bei denen nicht klar ist, wo vorne und hinten ist. Bauten wie diese wurden in den Siebzigern als antihierarchisch gelobt, weil sie angeblich jeden Herrschaftsausdruck verneinten.

Für die Bundesrepublik Deutschland waren die XX. Olympischen Spiele in München die Chance, den Beweis zu erbringen, ein neues Deutschland geschaffen zu haben. Es sollten »heitere Spiele« werden – unter Ausblendung der letzten Olympiade auf deutschem Boden, den Nazispielen von 1936 in Berlin. Das Münchner Olympiastadion war in diesem Sinne auch eine Architektur des Vergessens. In dem naiven Versuch, mit den Münchner Spielen die Geschichte überwinden zu können, hallte das Echo von Berlin 1936 umso unüberhörbarer. Auf eigentümliche Weise glichen sich die beiden Olympiaden, so gegensätzlich sie auch waren: München 1972 war politisch ebenso aufgeladen wie Berlin 1936. Beide Male wurde ein Extremzustand angestrebt, wenn auch unter entgegengesetzten Vorzeichen: Das Berliner Stadion – in Stein verewigter Totalitarismus, so oval wie das römische Kolosseum – stand gegen das offene Zeltdach des Stadions in München, das Transparenz und Weltoffenheit symbolisierte. Wie man sich die gebaute Demokratie halt so vorzustellen hat – allerdings unter völliger Vernachlässigung der Sicherheit der ausländischen Gäste.

Sarah Morris schildert das Geschehen in München in ihrem 35 Minuten langen Video aus der Sicht einer einzigen Person – der des Psychologen Georg Sieber. Bis zum Zeitpunkt der Geiselnahme am Morgen des 5. September

hatte er die Münchner Polizei in der Strategie der Deeskalation bei Demonstrationen beraten und beriet in derselben Funktion auch die Ordnungskräfte auf dem Olympiagelände.

Gleich zu Anfang des Videos sagt Sieber, »dass der paramilitärische Einsatz der Polizei immer auch Gegner produziert.« Die Strategie der Deeskalation, die Sieber vertritt, mag für eine Studentendemo wirkungsvoll sein, gegenüber einem Exekutionskommando wie dem Schwarzen September kann das aber nicht infrage kommen. Frühmorgens am Tag der Geiselnahme und noch vor Verhandlungsbeginn mit den Terroristen hatte Sieber seinen Dienst bereits für immer quittiert. Es war zu Differenzen über das Vorgehen der Polizei gekommen, die sich nach Siebers Einschätzung angeblich von der israelischen Seite habe leiten lassen. Den Rest des Tages verbrachte er laut eigenen Angaben in seinem Büro, wo er die Berichterstattung über die Geiselnahme vor dem Fernseher verfolgte. Im Video sitzt Sieber in den Räumen seiner Münchner Consultingfirma für Sicherheitsfragen und hält einen langen Monolog über die Geschehnisse von damals. Gelegentlich wird sein Vortrag unterbrochen von Einblendungen der Polizeiskizzen des Tatorts und von Aufnahmen aus dem Münchner Staatsarchiv, die wohl auch deshalb gezeigt werden, um zu beweisen, dass man hier gründlich genug recherchiert hat. Sarah Morris, die in Peking derzeit auch an einem Film über die Olympischen Spiele 2008 arbeitet, schildert die Ereignisse also aus der Sicht eines Unbeteiligten, der genauso wie Abermillionen anderer Zuschauer seine Erkenntnisse damals direkt aus der Live-Übertragung der Nachrichtensendungen bezogen hatte. Sieber verwahrt sich gegen die Ansicht, die Deutschen hätten Fehler gemacht. Er geht von einer Fernsteuerung durch die Israelis aus: »Für dieses Ergebnis hätten wir keinen Rat aus Israel gebraucht.« Doch es lag nicht an den Israelis, die einen Austausch der Geiseln gegen Terroristen ablehnten, sondern an der fehlenden Strategie der deutschen Polizei, die über keine Spezialmannschaft, keine Scharfschützen und vor allem über keinen Plan verfügte, um die Entführer zu überwältigen. Die unmittelbare Konsequenz dieses Versagens, sozusagen ein späteres Eingeständnis einer Mitschuld am Blutbad auf dem Flughafen Fürstenfeldbruck, war dann die Gründung der deutschen GSG 9 – jener Einsatzgruppe also, die zukünftig ironischerweise eng mit den zuständigen Diensten in Israel im Ausbildungsbereich zusammenarbeiten sollte.

In seinem Monolog spricht Sieber irritierenderweise wiederholt von »einem Angriff der PLO«. Es war aber nicht der politische Arm der Palästinenser, der in München einfiel, sondern eine Organisation ohne Büro, Manifeste und Statuten, eine Organisation, die ihren Namen einer Niederlage verdankte. Nämlich dem vergeblichen Versuch der Palästinenser, 1971 das großzügig gewährte Gastrecht des jordanischen Königreichs zu missbrauchen und Jordanien durch einen Putsch gegen die Gastgeber in einen Palästinenserstaat zu verwandeln. Beim Gegenangriff des jordanischen Militärs starben Tausende von Palästinensern in den Flüchtlingslagern. Das primäre Ziel des danach gegründeten Schwarzen September war die Rache. Sieber verkennt das Gefahrenpotenzial dieser Terrorgruppe fundamental, wenn er denkt, man hätte hiermit genauso deeskalierend vorgehen können, wie er es gegenüber den Demonstrationen deutscher linker Studenten in der Münchner Innenstadt vorgeschlagen hatte.

Die Tragweite dieser Fehleinschätzung wird deutlich, wenn man einen Blick auf die Aktivitäten des Schwarzen September vor München wirft: Am 8. Mai 1972 entführte ein Kommando dieser Gruppe eine Maschine der belgischen Linie Sabena auf dem Weg von Brüssel nach Tel Aviv mit dort erzwungener Landung. Bei der Befreiung kam eine der Geiseln um. Drei Wochen später eröffneten mit der Gruppe verbündete Mitglieder der japanischen Roten Armee das Feuer in der überfüllten Gepäckausgabe des Tel Aviver Flughafens Lod und warfen Handgranaten. Diesmal gab es vorher keinerlei politische Forderungen. Nur das Töten zählte. Es starben vierundzwanzig Passagiere, die mehrheitlich einer zufällig anwesenden Pilgergruppe aus Puerto Rico angehörten. Dennoch war der Schwarze September in der westlichen Welt weitgehend unbekannt. Das sollte sich mit München ändern. Die Olympischen Spiele waren die erste Live-Übertragung dieser Größenordnung mit weltweit mehr als einer halben Milliarde Zuschauern. Eine mediale Plattform, die der Schwarze September meisterhaft zu nutzen wusste. Es stimmt deshalb auch keineswegs, wenn Sieber im Verlauf des Videos behauptet, der Anschlag hätte »überall passieren können, etwa auf dem Flughafen in Rom«. Den Geiselnehmern von München war nicht nur die einmalige Medienpräsenz bewusst. Ihnen war auch klar, dass es eine besonders perfide Provokation sein musste, Juden nach 1945 ausgerechnet in Deutschland zu töten.

Siebers von Sarah Morris in ihrem Video kolportierte Behauptung, die Israelis hätten »die Situation in München diktiert«, ist eine höchst subjektive Einschätzung. Sie deckt sich nicht mit den Tatsachen, dennoch ist Siebers ein gefragter Gesprächspartner. Das mag an seiner Eloquenz liegen: Er liefert keine Fakten. Er stellt Behauptungen auf. Ununterbrochen verteidigt er die damaligen völlig überforderten deutschen Polizeibehörden. Es findet sich kein einziger Hinweis darauf, dass die elf israelischen Olympiateilnehmer auch aufgrund der Inkompetenz der lokalen bayerischen Behörden starben. Zwar ist eine künstlerische Videoarbeit kein Dokumentarfilm – auch wenn dieser manchmal so aussieht. Aber durch die ausschließliche Ausstellung einer einzigen Sichtweise – der Siebers – wird das historische Ereignis subjektiv zurechtgebogen, bis hin zu der Verheißung, dass alles anders gelaufen wäre, hätte man die deutsche Polizei nur machen lassen. Es entsteht der Eindruck, Sieber hätte es im Griff gehabt, zu verhandeln, eine Lösung zu erzielen – wenn die Israelis ihn nur gelassen hätten.

Sieber tut heute vor der Kamera genau das, was die politische Führung der damaligen Bundesrepublik nach der misslungenen Geiselbefreiung 1972 tat: die Verantwortung von sich weisen. Der Skandal an Sarah Morris' Arbeit ist, dass sie diesen Blickwinkel übernimmt. Mit ihrer Fokussierung auf Siebers Perspektive stellt sie das Attentat als abwendbare Tragödie dar, als verpasste Chance einer nicht angewendeten Strategie der Deeskalation. Dadurch wird Sieber zum verhinderten Hoffnungsträger einer sanften Bundesrepublik Deutschland, in der alles auf dem Verhandlungswege zu regeln gewesen wäre. Und so wie damals der Münchner Polizeipräsident Schreiber den Grund der Tragödie auf dem Münchner Flugfeld auf den Konflikt zwischen Palästinensern und Israelis schob, so tut dies Sieber heute noch mit den Israelis – wobei man den deutschen Behörden vielleicht zugute halten kann, dass sie damals nicht mit allen Fakten vertraut waren.

Heute allerdings ist es leicht, sich in den Archiven über den genauen Tathergang zu informieren. Leicht für Sieber – und für Sarah Morris natürlich auch. Interessanterweise hat Morris in früheren Filmen durchaus Gespür dafür bewiesen, wie man in dem Medium Kunstfilm komplexe Gefüge herausarbeiten kann. In »Capital« von 2001 über die Regierungsmetropole Washington D.C. thematisiert sie etwa auch das klare Septemberwetter über der Ostküste der USA, und wie es eine Voraussetzung dafür war, über eine lange Distanz ein Ziel im Tiefflug ansteuern zu können. »Capital« besticht in diesem Sinne durch seine ausgeglichene, an Zusammenhängen interessierte Herangehensweise. In ihrer Arbeit »1972«, in der sie ihre Argumentation schlichtweg auf der falschen Person aufbaut, gelingt ihr diese Komplexität hingegen leider überhaupt nicht.

**Sarah Morris »1972«**
*Lenbachhaus, Luisenstraße 33, 80333 München, Di-So 10-18 Uhr, noch bis 3. August, www.lenbachhaus.de*

# ICH MÖCHTE NEUN LEBERN HABEN

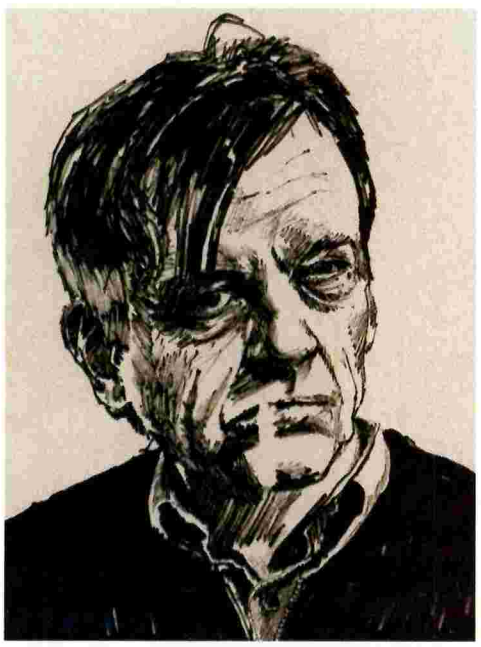
**TEXT:** ALEXANDER MÜLLER **ILLUSTRATION:** PATRICK KLOSE

## Mark E. Smith

***Vorwärts gelebtes Leben kann nur rückwärts verstanden werden: Mark E. Smith – The-Fall-Sänger, großer Grantler, Abtrünniger der Musikszene – hat endlich seine Autobiografie veröffentlicht.***

»Renegade«, so hieß eine denkbar bekloppte Actionserie der neunziger Jahre, in der Hollywood-Beau Lorenzo Lamas in über einhundert Folgen verwegen dreinschaute und sein langes Haar im Wind wehen ließ. Dass der Schöpfer von Songtiteln wie »Bingo-Master's Break-Out!«, »Prole Art Threat« oder »A Past Gone Mad« seine gemeinsam mit dem Journalisten Austin Collings verfasste Autobiografie ausgerechnet »Renegade. The Lives And Tales Of Mark E. Smith« genannt hat, ist freilich beinahe ein Affront gegen seine Fangemeinde, die Originelleres gewohnt ist. Trotzdem zeugt es zumindest von einer freigeistigen Distanz zu sich selbst, indem die äußere Zuschreibung, das leidige, womöglich selbst inszenierte Image, gleich affirmativ oder ironisch mitgeliefert wird; einfallsreicher, als eine Biografie »Ich« (Oliver Kahn, Franz Beckenbauer, Helmut Berger) zu betiteln, ist es allemal. Die Stilisierung als Abtrünniger der Musikszene leuchtet auf den ersten Blick natürlich sofort ein.

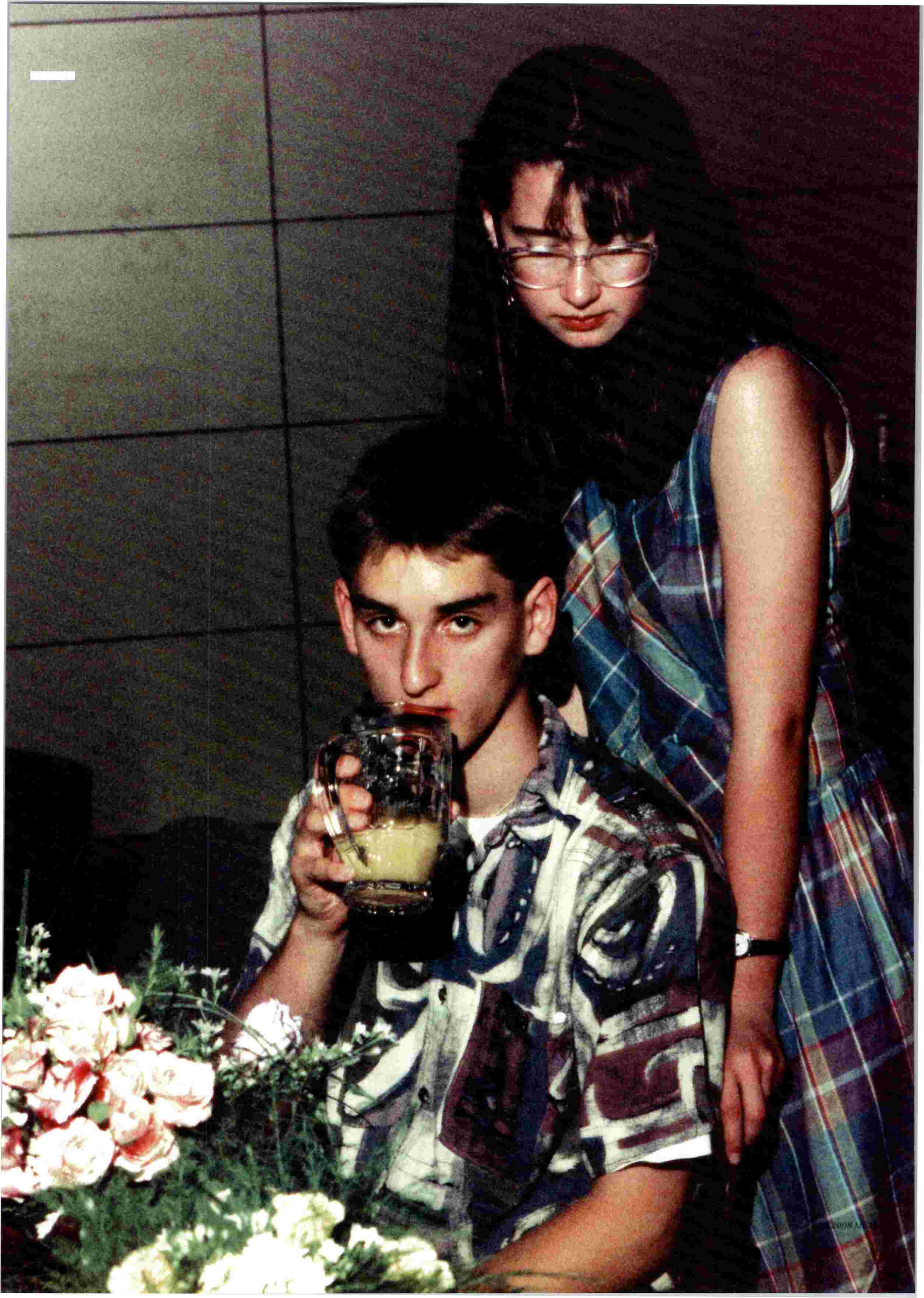
Der vermeintlich notorische Grantler von The Fall, der vergangenes Jahr mit den Mouse-On-Mars-Bastlern Andi Toma und Jan St. Werner als Von Südenfed, aber auch mit einem sehr guten neuen Album von The Fall noch einmal aufhorchen ließ, zieht nun, da er die fünfzig überschritten hat, im Plauderton Bilanz. Dazu gehören selbstredend anekdotische Sottisen und großspurige Beschimpfungen, wie sie von Mad Mark erwartet werden. Klar ist er sauer auf seine ehemaligen Bandkollegen, die ihn mitten in einer US-Tour sitzenließen; natürlich lästert er äußerst unterhaltsam über Joe Strummer, Elvis Costello oder John Lennon; er lässt kein gutes Haar an Journalisten, die unvorbereitet in Interviews stolpern und ihn nach seinen Lieblingsplatten fragen; gleichzeitig zeigt er sich aber begeistert von offenen, gebildeten Musikern – er hat mit seiner Band, die in England gerade das 27. Studioalbum »Imperial Wax Solvent« veröffentlich hat, ja immerhin über fünfzig verschlissen –, die nicht nur seine Ideen aufnehmen, sondern sogar ihn selbst noch mit ungewöhnlichen Einfällen überraschen oder schlichtweg den Alltag einer Tournee aus Warten, Saufen und Gigs klaglos überstehen. Bemerkenswert ist, wie wenig nostalgisch oder selbstmitleidig er zurückblickt, auf die Kindheit in Prestwich (Manchester), die Arbeit in den Docks, die



ersten Konzerte in Bikerkneipen, die Besuche von Partien der Blues (seines Lieblingsfußballvereins Manchester City), seinen zwischenzeitlichen Bankrott oder eine Verhaftung in den USA, die ihm eine recht sinnlose Therapie gegen sein Alkoholproblem, das er nicht als solches bezeichnen würde, einbrachte: »A life lived forward can only be understood backwards.« Dabei treibt es ihn immer weiter voran, und die Glorifizierung alter Zeiten ist seine Sache nicht: »There have never been any great years«, resümiert er eher apodiktisch als deprimiert.

Als roter Faden zieht sich durch die kurzweiligen Episoden eine große Ernsthaftigkeit, ironischerweise gepaart mit einer Vorliebe für grotesken Humor, der, so Smith, allzu oft missverstanden werde: »That's the story of my life, actually.« Der Kettenraucher überzeugt durch Konsequenz, hinsichtlich seines Arbeitsethos ebenso wie bezüglich seiner Distanzierung von Szenen oder modischen Lifestyles. In vier Kapiteln, die als »Voices« definiert werden, scheint er gar unvermittelt Einblick in seinen Schreibprozess zu gewähren. Sie stammen vermutlich direkt aus jenem Notizbuch, das er zur Hand nimmt, wenn es heißt, ein neues Album aufzunehmen: Stimmen aus den Medien, ein surrealer Stream of Consciousness, schlaflos protokolliert; Zitate und kryptische Kommentare, die ihn persönlich betreffen; Tagebuchschnipsel, assoziativ collagiert und nur temporär gültig. »Mostly it's just shit which I thought was good at the time [...]. You've got to edit yourself. I'll go through a few pages and find a line that's lovely.« Daraus entstehen Songtitel und Refrains, markante Zeilen, die sowohl das Innere als auch das Äußere spiegeln. Am Ende verweisen sie abermals – etwas pathetisch – auf die Zukunft, auf ein neues Leben, auf eine weitere Geschichte, die diesen lockerflockig erzählten, gleichwohl nicht belanglosen »Lives And Tales« noch hinzugefügt werden muss. Der Renegat blickt beständig nach vorn, obsolete Dogmen hinter sich lassend, da er das Vergangene nur noch als Material betrachtet, um die Gegenwart zu beschreiben, ohne sich deren Zeitgeist anzupassen; politisch und künstlerisch ist er nicht festzulegen. Vielleicht ist »Renegade« also doch kein so schlechter Titel, denn was schert sich der Hip Priest schon um eine verkorkste TV-Sozialisation.

**Mark E. Smith** *»Renegade. The Lives And Tales Of Mark E. Smith«, 256 S., Englisch, 2007 (Viking)*



# WIR LASSEN UNS NICHT VERHEIZEN

## Jon Savage

**TEXT:** JAN KEDVES **FOTO:** HEINZ PETER KNES, AUS DER SERIE »E.M.T. IN MSP«

***Zwischen Weltkriegen, Wertschöpfungsketten und Subversionsstrategien: Jon Savage beschreibt in seinem neuen Buch »Teenage: The Creation Of Youth Culture« das Aufkommen des Teenagers als Abfallprodukt des militärisch-industriellen Komplexes – möglicherweise etwas zu ausführlich.***

In Justice-Videos, Gus-Van-Sant-Filmen, Flatrate-Bars und Spam-E-Mails dubioser Viagra-Dealer (»Fühlen Sie sich endlich wieder wie sechzehn!«): Überall wimmelt es von Teenagern, sodass man glatt denken könnte, es habe sie schon immer gegeben. Dem ist natürlich nicht so, im Gegenteil, der Teenager musste erst erschaffen werden, als soziales Konstrukt stellt er eine Erfindung des 20. Jahrhunderts dar. Glaubt man Jon Savage, der mit seinem neuen Buch »Teenage: The Creation Of Youth Culture« den Versuch unternimmt, das Prequel zum Aufkommen des Teenagers in den westlichen Gesellschaften aufzuschreiben, lässt sich seine Entwicklung sogar – wie die Atombombe und das Internet – dem militärisch-industriellen Komplex zuschlagen. Savage, bekannt als Autor der gepriesenen Punk-Geschichte »England's Dreaming«, skizziert das so: Dafür, dass sie sich während des beispiellos gewaltsamen letzten Jahrhunderts in zwei Weltkriegen von den Erwachsenen in Militär- und Rüstungsdienst verheizen lassen mussten, trotzten die Jugendlichen ihren Vormunden etwas ab: eine eigene Identität.

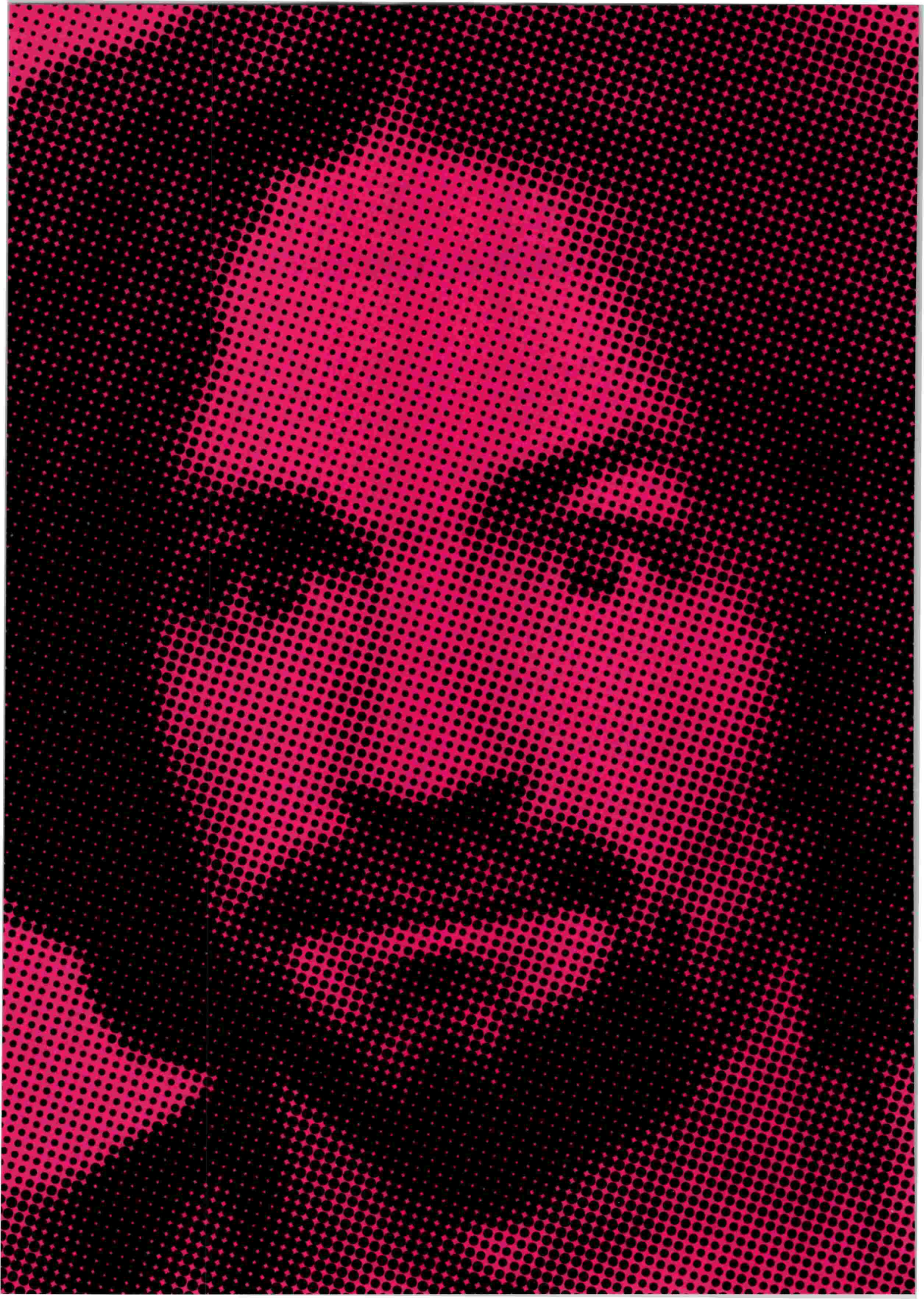
In dem fast 600 Seiten starken Werk, das im September auch in deutscher Übersetzung erscheinen wird, spannt Savage den ganz großen Bogen, er beleuchtet die Etablierung des Begiffs »Adoleszenz« durch den amerikanischen Psychologen G. Stanley Hall genauso wie die Massenpanik vor Amok laufenden ›Juvenile Delinquents‹ in den USA des späten 19. Jahrhunderts; er landet bei den Wandervögeln, Oscar Wilde und den britischen ›Bright Young People‹. Die Wichtigkeit von Goethes »Werther« und der Romantik für das Aufkommen eines spezifischen Jugend-Selbstverständnisses blendet er zwar fast komplett aus, trotzdem gerät das Buch um einiges zu umfangreich. Savage selbst schreibt in der Einleitung, er habe ursprünglich sogar noch Anschauungsmaterial aus Italien und Russland integrieren wollen, sich aus Platzgründen dann aber auf die USA, England, Deutschland und Frankreich konzentriert. Doch auch in seiner jetzigen Form bremst das Buch zwischendurch, etwa mit seitenlangen Abhandlungen über »The Wizard Of Oz« – ein Paradoxon angesichts der Tatsache, dass es immerhin um die Beschreibung des rasantesten Lebensabschnitts im Leben moderner Menschen gehen soll.

Nicht unbedingt besser macht es, dass Savage unterwegs einige Recherchefehler passieren. So faszinierend sich die Geschichte der widerständlerischen »Navajos« aus Köln-Ehrenfeld auch liest: Ob diese Gruppe mutiger Hitlerjugend-Verweigerer, deren Dresscode aus langen Haaren, Edelweiß-Ansteckern und Totenkopf-Armbändern bestand, tatsächlich – wie Savage schreibt – im Oktober '44 den Chef der Kölner Gestapo ermordete, darf bezweifelt werden. Der offiziellen Geschichtsschreibung nach war es eher so, dass die zunehmend radikalisierten Jugendlichen – von der Gestapo »Edelweißpiraten« genannt – ein Attentat zwar planten, jedoch festgenommen wurden, bevor sie es verüben konnten.

Dieser Ungenauigkeiten ungeachtet, läuft Savage zu Hochform auf, sobald es um sein Stammgebiet geht: Musik. Detailgenau informiert und in der Wortwahl geschmeidig, rekapituliert er die Wichtigkeit von Jazz, Ragtime und Swing für das Abgrenzen Jugendlicher von ihren jeweiligen Elterngenerationen. Die korrespondierenden Tanzstile und modischen Codes, die das Leben in dieser seltsamen Pufferzeit zwischen Kindheit und Erwachsenenalter begleiten, werden ebenfalls stets mitreflektiert, sodass nie ein Zweifel daran aufkommt, dass Pop, als Produkt des Kapitalismus, mit seinem Versprechen ständiger Erneuerung nicht nur am laufenden Meter Identifikationsmodelle und Communities generiert, sondern eben auch neue Märkte. Savage interessieren dabei die Popularisierungsgeschichten der Musikstile, die Adaptionsrouten, entlang derer die Innovationen diskriminierter Minderheiten – in der Regel amerikanischer Schwarzer – massentauglich gemacht wurden. Sei es der Charleston, den weiße College-Cliquen zum Trend machten, sei es Swing, dessen erster Star der weiße (jüdische) Benny Goodman war.

In ironischen Twists der Geschichte wurden die neuen Mainstreamstile anderswo wieder zu Chiffres verfolgter Minderheiten: In den spannendsten Kapiteln des Buchs beschreibt Savage, wie die jungen Hamburger »Swingheinis« im Nazideutschland statt »Sieg Heil!« lieber »Swing High!« riefen – und wie es ihnen ihre Geistesverwandten im besetzten Frankreich, die »Zazous«, gleichtaten. Vor allem im Kapitel über Letztere fühlt man sich an heutige Subversionsstrategien erinnert: Savage erklärt, wie unter der Nazizensur Vichy-Kitsch und Zitate aus Trashfilmen zur Geheimsprache der Zazous wurden, und bezeichnet diese ästhetische Umdeutung als »negative Ästhetik«. Genauso könnte man sagen: eine Frühform von Camp unter Bedingungen des Krieges. In nichts anderem üben sich heute schwule Hiphop-Flashmobs, wenn sie in öffentlichen Pay-Toiletten grinsend zu Madonna-CDRs aus der mitgebrachten Boombox freaken. Natürlich sind solche Demonstrationen jugendlichen Aktionismus' mittlerweile keine Reaktion mehr auf eine faschistische Militärbesatzung – doch als Antwort auf einen rundum neoliberalisierten Markt lassen sie sich durchaus deuten. Der Teenager als Unversöhnter und Herausforderer der Umstände: Schlimm, wenn ihn niemand erfunden hätte.

**Jon Savage** *»Teenage: The Creation Of Youth Culture«, 576 S., Englisch, 2007 (Chatto & Windus) Die deutsche Übersetzung erscheint im September im Campus-Verlag.*



# DER DRUCK, ANDAUERND ETWAS DÜRFEN ZU MÜSSEN

**INTERVIEW:** ROBERT DEFCON UND MAX DAX
**ILLUSTRATION CHARLES MANSON:** MARIO KOELL

## Diedrich Diederichsen

***Diedrich Diederichsens neues Buch »Eigenblutdoping« wurde nicht nur von Rainald Goetz in seinem »Klage«-Blog sehnsüchtig erwartet. Gut, dass er sich darüber nicht begeistert gezeigt hat, denn die ungehemmte Begeisterung sei das eigentliche Problem unserer Zeit, so Diederichsen. Die prekäre Vermarktung von Lebendigkeit in Nachtlebenjobs, das permanente Gut-Drauf-Sein-Müssen: Für den einstigen Spex-Chefredakteur entspringt dieser alltägliche »Authentizitätsporno« der entfesselten Verwertungslogik von Massenkultur und Kunstbetrieb. »Eigenblutdoping« ist eine ebenso geistreiche wie verschwurbelte Analyse des Kunstbooms unserer Tage – und erzählt ausführlich dessen komplexe Vorgeschichte von Andy Warhol über Charles Manson bis hin zu Stan Douglas.***

Diedrich, ist dein neues Buch davon geprägt, dass du heute aus der Rolle des Professors heraus sprichst, im Unterschied etwa zum verschwörerischen Geheimwissen, das du in einem Buch wie »Sexbeat« mit dem Leser teilst?

Tatsächlich habe ich früher mit dem Gedanken gespielt, so konspirativ zu schreiben, dass es nur die Leute verstehen, die es auch verstehen sollten. Heute denke ich an eine Öffentlichkeit, die einerseits offen ist, aber andererseits durch institutionelle und andere objektive Rahmenbedingungen bestimmt: Yilmaz Dziewior vom Hamburger Kunstverein bat mich im Jahr 2007, eine Reihe von Vorträgen zu halten. Es gab zwar keine inhaltlichen Vorgaben, aber mein Plan, über Künstlermodelle und ihre Vorgeschichten zu sprechen, wurde stark von der Realität des Kunstvereins und seiner Ausstellungen beeinflusst und auch immer wieder verändert. Mein neues Buch basiert auf meinen Redemanuskripten, allerdings bereinigt von den Spuren akademischer Üblichkeiten wie den Fußnoten – und im Zweifelsfalle dem gesprochenen Vortrag angeglichen. Ich sage heute: Es ist gut, wenn so viele Leute wie möglich verstehen, was ich vortrage oder schreibe. Das kommt durch die Arbeit mit Studierenden. »Eigenblutdoping« ist aber weder ein besonders akademisches noch ein besonders öffentlichkeitsfreundliches Buch. Es handelte sich in Hamburg auch um keine Vorlesungen, für die man in der Regel bestehendes Wissen aufbereitet, sondern ich rede über Dinge, die ich mir selber erst erarbeite. In diesem Sinne war die Hamburger Unternehmung ein Forschungsprogramm, das die historischen und systemischen Mechanismen zu erfassen versuchte, die zum gegenwärtigen Zustand von Massenkultur und Gegenwartskunst geführt haben.

Wie haben sich die Rahmenbedingungen der Verwertung von Kultur demnach in den letzten vierzig Jahren verändert?

An dem Vorgang der Verwertung selbst hat sich nicht viel geändert, sondern das, was verwertbar ist ändert sich. So werden heute Körperlichkeit, Sexyness, Zufälligkeit oder Unausgebildetheit im Lebendigkeits- und Authentizitätsverwertungskapitalismus zu ökonomischen Ressourcen, während früher Disziplin und Ausgebildetheit das Kapital für Künstler- und andere Karrieren darstellten. Es handelt sich also um neue Objekte der Verwertung. Dazu gehören auch neue Begehren und Bedürfnisse.

Was bedeutet es, dass heute gewissermaßen jeder ein Künstler, oder, um mit Warhol zu sprechen, ein Star ist, und dabei mit seinen elementarsten und intimsten Lebensäußerungen handelt, wirtschaftet und spielt?

Das große Problem ist, dass man in dem Maße, in dem man sich seit den Sechzigern heraus gearbeitet hat aus dem disziplinierenden Daran-gehindert-werden-etwas-zu-Tun, und dabei tausende von Möglichkeiten entwickelt hat, wie man es tun kann, immer tiefer in diese andere Verwertungslogik hinein geraten ist, in der man begeistert seine eigene nicht-kontrollierte Lebendigkeit verwertet.

Der Redaktion der Berliner Spex hast du im Januar 2007 mit auf den Weg gegeben, dass es möglicherweise für den Journalismus an der Zeit sei, sich nicht mehr aus einer Fanperspektive für Pop- und Massenkultur zu begeistern.

Das Sich-Begeistern ist in der Tat generell zum Problem geworden – nicht die Gegenstände, über die man sich begeistert. Es ist ja nicht alles schlechter geworden. Das Problem mit der Begeisterung ist ungefähr folgendes: Der Achtundsechziger entwickelt die Kritik, und das tut er sehr begeistert. Er scheitert dann an allem Möglichen, hört auf begeistert zu sein, bleibt aber kritisch. Der Zustand provoziert eine Reaktion: Die achtziger Jahre ersetzen diese leer gewordene Kritik, die nur noch quengelt und nölt, durch Affirmation.

Diese ursprünglich als Kritik der Kritik gemeinte Affirmation verfällt dann aber schließlich zu reiner Affirmation. Und vergisst sozusagen, dass es sich ursprünglich um ein zweiteiliges Modell gehandelt hatte, in dem die Affirmation nur als Gegenpol gedacht war, der der Kritik ihr notwendiges Komplement zurückgeben wollte – nicht aber als Selbstzweck. Dieser sich verselbständigenden Begeisterung als dem heute dominanten Einpeitscher-Kulturmodell ruft Larry David dann zurecht mit dem Titel seiner HBO-Serie zu: »Curb your enthusiasm!« Also: Leine deinen Enthusiasmus an!

Begeisterung macht Spaß. Sie gehört zum Glück dazu. Wie könnte sie also zum Problem werden? Geht es bei einer Kritik der Begeisterung nicht vorrangig um die Frage, wofür die Begeisterung sich begeistert?

Für mich ist aber gerade die Begeisterung an sich ein Problem. Natürlich nicht im individuellen Verhalten – ob man von etwas genervt oder begeistert ist. Es geht um den mit dem Alltagsleben, mit Redewendungen, Umgangsformen und kulturellen Modellen – Partizipation, Kommentieren, Bewerten – verbundenen Zwang zur Begeisterung, dem normativen Authentizismus, um die Rede der Unternehmer, die von ihren Angestellten ständige Begeisterung und Identifikation verlangen. Der Ton der Begeisterung ist heute nicht nur das Opium des Volkes, der Sound der permanenten Integration, sondern zugleich eine Ressource.

Du sprichst sinngemäß von Begeisterung als Währung und als Tonfall. Eine Gegenbewegung hätte demzufolge nicht mehr begeistert zu sein?

Wohl kaum. Eine absolute Negation wäre undialektisch. Man könnte sich als Gegenbewegung eher eine Form von qualifizierter Begeisterung denken, die wiederum verbunden ist mit Kritik. Natürlich nicht so wie wir das schon hatten in den achtziger Jahren, wo die Affirmation bereits die Kritik war. In der Frage nach Gegenbewegungen steckt jedoch immer ein voluntaristisches Moment. In Wirklichkeit kann man es sich nicht aussuchen. Schon bei Marx ist klar, dass der utopische Sozialist sich irrt, wenn er glaubt, sich einfach mit seinen guten Freunden zusammen tun und den Sozialismus herbeiführen zu können. Man steckt in historischen Zusammenhängen – mit Voluntarismus kommt man da nicht raus, ebenso wenig aber kann man sich auf das hohe Ross des Geschichtsdeterminismus setzen.

Begeisterung wird in Diktaturen als politische Ressource missbraucht. Kann man jedoch bei der ökonomischen Verwertung der Begeisterung in einer demokratischen Marktwirtschaft sinnvoll von einem Missbrauch sprechen?

Es ist nicht bloß ein Missbrauch, sondern mehr als das und etwas anderes. In dem Maße, in dem mein wirtschaftlicher Erfolg nicht mehr vom Kapital einer Ausbildung abhängt, sondern davon wie ich drauf bin, werden alle Rückzugsgebiete der Subjektivität unter Druck gesetzt und ökonomisiert. Letztlich vernichtet der Kapitalismus damit auch wieder diese Ressource, wie er alle seine Ressourcen vernichtet.

Folglich sollten alle wieder über eine vernünftige Ausbildung verfügen und damit einhergehend nicht gezwungen sein, Rückzugsgebiete preiszugeben?

Nein, ich will ja nicht zurück zur Disziplinargesellschaft. Und ich sage auch nicht, dass es besser war, als die Leute über ein festes Rückzugsgebiet verfügten, dafür aber im Rest ihres Lebens eisernen Zwängen unterworfen waren. In gewisser Weise ist das neue Modell ja ein Ergebnis des Kampfes gegen das Alte. Gerade deswegen sind die Leute ja auch immer noch bereit, sich mit Jobs so zu identifizieren, als wären die genau das Lebensprojekt, für das sie sich früher gegen die Welt der Jobs engagiert haben. Doch man entzieht ihnen das, was der Marxist die Reproduktion nennt, die Möglichkeit, auch in einem ganz anderen Modus zu existieren.

Wir leiden an einer kollektiven Verspannung?

Allerdings! Das ist diese moderne Depression, von der die Psychologie spricht, die nicht eine Verdrängungsdepression, sondern eine Überforderungsdepression darstellt. Uns ist nicht etwas verboten, sondern uns wird ständig etwas erlaubt. Wir stehen nicht unter dem Druck, irgendetwas nicht zu dürfen, sondern wir stehen unter dem Druck, andauernd etwas dürfen zu müssen, Kraft aus der Begeisterung zu ziehen. Das ist nicht nur ein Zwang und eine Überforderung: Die Begeisterung wird überall, wo sie produziert wird, derselben Klientel gleich wieder verkauft.

Wie stehst du selbst zum Gedanken des Rückzugs, eines mönchischen oder spirituellen Ausklinkens etwa?

Lehne ich ab. Denn Spiritualität und Askese sind Rückzugsoptionen, wenn man glaubt, dass das Problem der Konsum, oder das Spektakel, das das Volk einlullt, sei. In der Spiritualität oder der Askese legitimiert sich der Rückzug aus dem Wunsch, zu Gott oder zu tieferen Schichten des Seins vorstoßen zu wollen. Es gibt natürlich diese Diskussion über Exodus und Sich-Entziehen, bei Paolo Virno etwa, auf den ich mich in »Eigenblutdoping« ja auch wiederholt beziehe. Das ist eine legitime Debatte, die ich allerdings auf keinen Fall mit Spiritualität und Askese verbinden würde. Der Rückzug braucht ja eben keine metaphysische Legitimation. Der Rückzug ist berechtigt, weil die Teilnahme an der Welt so korrupt und hässlich ist. Was ich in der Zeit dann mache, in der ich mich zurückziehe, ist gar nicht so wichtig. Ich schneide mir die Fußnägel. Ich spreche aber keine Empfehlung aus. Ich ziehe mich auch nicht zurück. Ich beobachte nur, dass Leute sich zurückziehen, und stelle fest, dass das ganz interessant aussieht. Ähnliches sehe ich auch in gewisser spröder Kunst und denke dann: Das ist es irgendwie.

Du schreibst, dass das Versprechen von Kunst und Massenkultur, an ihr teilnehmen zu können, leer sei.

Das falsche Versprechen der Partizipation wird von der Politik gegeben – nicht von der Kunst. Auf der politischen Partizipation fußt das Selbstverständnis der Demokratie, allerdings machen die ökonomischen Verhältnisse das fast unmöglich. Auf der kulturellen Ebene kompensiert das eine Mitmachkultur, die aber längst über die Kompensationsfunktion hinausgewachsen ist und nun im Zentrum der Vergesellschaftung steht.

Politik als »Kampf um die rechte Ordnung« ist also ein Fake?

Nein, keineswegs. In dem Moment, wo Politik stattfindet, geht es immer um einen Kampf.

Es findet also keine Politik mehr statt?

Doch, aber es kämpfen nur verschiedene Nutznießergruppen gegeneinander. Die Unterdrückten sind heutzutage hässlich und unromantisch, daher haben sie keine Stimme, allenfalls als krasse Skandaltypen. Es geht aber auch nicht darum, ein Modell von Partizipation, das politisch richtiger wäre, zu beschreiben, sondern darum, die kulturelle Fake-Partizipation zu denunzieren. Die Einführung neoliberaler Verhältnisse im europäischen Raum wurde aber in der Tat nie demokratisch diskutiert und dann eingeführt. Die Öffentlichkeit dachte derweil gerade über Nachrüstung nach.

Du sprichst von einem schleichenden Prozess, in dem durch Gesetze sukzessive neue Verhältnisse etabliert worden sind?

Auch. Aber natürlich geht es nicht nur um Verträge und Gesetze, sondern auch um die Verschiebung globaler Machtverhältnisse. Früher gab es immer die Möglichkeit, über das Existieren einer zweiten Welt die erste Welt unter Druck zu setzen: Vielleicht ist der Sozialismus ja doch interessanter. Um dieser Option zu begegnen, war die erste Welt dazu gezwungen, bis zu einem gewissen Grad soziale Gerechtigkeit herstellen zu müssen.

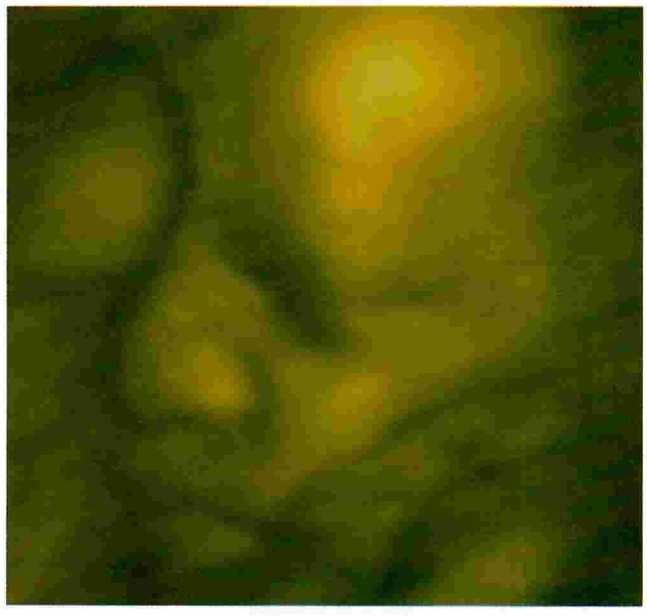
**Diedrich Diederichsen** *»Eigenblutdoping«, 279 S., Deutsch, (KiWi)*

# IN UTERO UND DANACH

## *Musik im Mutterleib*

**TEXT:** THOMAS HÜBENER **FOTO:** FYNN PETERSILGE

Neugeborene Menschen machen eine recht schmerzhafte Erfahrung: Sie werden aus der Umgebung vertrauter Soundscapes in eine Welt plötzlicher Stille geworfen. Das ungeborene Leben ist in Klängen aufgehoben. Ab wann es genau hört, ist umstritten, doch wird angenommen, dass die Hörrezeptoren ab der 20. Schwangerschaftswoche Schall in Nervenimpulse umwandeln. Der Fötus hört Klänge inner- und außerhalb seiner Mutter. Innen rauscht das Blut in Gebärmutterwand und Mutterkuchen. Das Ungeborene hört den Atem, die Bewegungserschütterungen beim Laufen, die Geräusche bei Nahrungsaufnahme und Verdauung, den Herzschlag seiner Mutter. Von außen dringen Stimmen zu ihm. Die im Vergleich zur Frau gewöhnlich eine Oktave tiefere Männerstimme hat es dabei leichter, sich Gehör zu verschaffen, da höherfrequente Schallanteile durch den Körper der Mutter weggefiltert werden. Diese bessere Durchlässigkeit der Männerstimme kann nur die Mutter des Kindes selbst ausgleichen: Ihre Stimme wird vom Fötus nicht nur von außen, sondern als über die Knochen von Wirbelsäule und Becken geleitete und verstärkte Vibration auch von innen gehört.



*Das Echolot vermag Bilder vom bereits hörfähigen Ungeborenen zu hören*

Mit der Geburt fällt die gewohnte Geräuschumgebung weg. Das ist einer der Gründe, weshalb Babys schreien. Man nimmt an, dass die pränatale Hörerfahrung des mütterlichen Herzschlags dafür verantwortlich ist, dass kulturübergreifend öfter mit der herzseitigen, linken Brust gestillt wird als mit der rechten. Das Phänomen der beruhigenden Wirkung des Wiegens auf das Neugeborene lässt sich ebenfalls mit der kurzzeitigen Wiederherstellung eines ozeanischen Zustandes erklären: In der Gebärmutter ist das Ungeborene in einer beständigen, astronautenhaft-schwerelosen, abgefederten Bewegung. Mittlerweile gibt es ein recht großes Angebot an Musik zur Babybesänftigung nach dem Stilleschock. Ein Klassiker unter ihnen ist die Trilogie des amerikanischen Elektronikpioniers und Komponisten Raymond Scott. Mit den 1963 veröffentlichten »Soothing Sounds For Baby Vol. 1–3« produzierte er Ambient Music avant la lettre. Die Musik, welche große Ähnlichkeiten zu den Klangerzeugnissen Brian Enos und Tangerine Dreams aufweist, erzeugte er mit selbst erfundenen Instrumenten wie dem Electronium und dem Clavivox. Teil eins nennt als Altersstufen 1-6, Teil zwei 6-12 und Teil drei 12-18 Monate. Von Album zu Album werden die repetitiven sphärischen Kompositionen länger und komplexer.

Hartnäckig hält sich auch das Gerücht der sedierenden Wirkung von Mozart-Sonaten. Dieses mag auf den mittlerweile wissenschaftlich umstrittenen »Mozart-Effekt« zurückgehen, der in einer angeblichen Verbesserung von Intelligenz und räumlichem Vorstellungsvermögen nach entsprechender Beschallung besteht. Von einigen Eltern wird die babyschlafbefördernde Wirkung des hypnotischen Klavieralbums des Jazzpianisten Thelonious Monk, »Solo Monk« (1965), gelobt. Es versammelt skizzenhaft-kontemplative Versionen von Klassikern und Eigenkompositionen. Die Mischung aus vordergründiger leichter Dissonanz, hinter der immer wieder bekannte melodische Patterns hörbar werden, ist ebenfalls für Erwachsene wunderbar introspektionsfördernd. Beträchtliche Erfolge sind auch mit den Geräuschen von Staubsaugern, Waschmaschinen, Fönen und Ventilatoren zu erzielen, am besten wirken wohl aber noch immer von der Mutter gesungene Wiegenlieder: Nach der Geburt erkennt das Baby die Stimme seiner Mutter aus Myriaden anderer heraus. Einige Vertreter der pränatalen Psychologie nehmen an, dass die menschliche Kulturleistung der Musik aus der ehemaligen auditiven Erfahrung im Mutterleib entstanden ist. Der mütterliche Herzschlag, den das Ungeborene etwa 26 Millionen Mal vernimmt, gerate in der postnatalen Welt zum verlorenen Paradies, das in den Beats der Musiken der Welt wieder und wieder gesucht und in kurzzeitigen Diesseitsekstasen auch gefunden werde. Der Ästhetikprofessor Peter Sloterdijk geht in seinen an den Existenzphilosophen Martin Heidegger angelehnten tiefenmusikologischen Überlegungen ebenfalls davon aus, dass Musik die unheimliche Stille des Universums übertönen helfe. Musik wäre ›Er-Innerung‹ der Sounds, die an jenem Ort erklangen, von dem wir auf immer vertrieben sind: dem mütterlichen Uterus. Diese Auffassung als Rückkehrversuch kennzeichnet Musik per se als regressiv und eskapistisch. Es fragt sich auch, wie es in Anbetracht einer bloßen Kompensationsleistung zu einer solchen Vielzahl verschiedener Musiken kommen konnte.

Die klassische und für alle Seiten befriedigende Lösung des Dilemmas stammt vom amerikanischen Avantgardekomponisten John Cage. Als der sich zu Beginn der fünfziger Jahre in einen schalltoten Raum der Harvard University begibt, passiert nach einiger Zeit etwas Unerwartetes. Er hört zwei Klänge und lässt sich vom verantwortlichen Toningenieur darüber informieren, dass der hohe Sound von den Operationen seines Nervensystems und der tiefe von seinem zirkulierenden Blut herrühre. Das führt ihn zur überraschenden Erkenntnis, dass es Stille gar nicht gibt. Wir sind immer schon Klang. Er schreibt: »Until I die there will be sounds. And they will continue following my death. One need not fear about the future of music.«

# GEKOMMEN, UM ZU STRESSEN

*Wichtige Musikvideos: Justice »Stress«*

**TEXT:** ROBERT DEFCON

***Gewalt wird wieder sprachlos: Justice lassen in der Banlieue drehen, herauskommt wie geplant eine Pseudodebatte mit verwirrten bis verfälschenden Medienberichten.***

Sie sind ständig auf der Flucht – die marodierenden Banlieue-Jugendlichen, die in Ghettonachbarschaft und Pariser Innenstadt im Justice-Skandalvideo »Stress« brutalstmögliche Prügel austeilen – einfach so: Adrenalinkick. Ein »Wahlvideo für die Front National« ist der mit hartem Elektro untermalte Streifen hingegen nicht, wie die linksliberale Libération nach der Internetveröffentlichung am 1.Mai halb ironisch schrieb. Eher handelt es sich um Werbung für die Marke ›Justice‹: Auf den coolen schwarzen Jacken der Ghettogang prangt das Kreuzsarglogo des Duos. Dass demnächst drei von Justice designte Jacken in Kollaboration mit dem Modelabel Surface To Air erhältlich sein werden, verdichtete sich angesichts solch offenkundigen Markenbewusstseins zu der Ente, dass genau die im Video gezeigten Jacken demnächst zum Preis von 700 Euro zu kaufen sein würden – eine vom Justice-Management der Spex gegenüber korrigierte Fehlinformation, die ungeprüft, zumal gut zum Anti-Marketing-Beißreflex passend, von ungezählten Medien kolportiert wurde, so in La Libération, der SZ und auf Spiegel Online.

Die Identifikation mit den krassen Zerstörern will also nicht allen Zuschauern gelingen, und so bestätigen die pseudodokumentarisch realistischen Bilder für linke Blätter wie die taz und die Jungle World das rassistische Klischee des »delinquenten« Migrantenjugendlichen. Diese Beobachtung wäre fairer, wenn dort auch zu lesen wäre, dass dies generell für die Videoästhetik im Gangster-Hiphop gilt, an der sich das Video orientiert, ohne dass dabei unterschwellige Rassismusvorwürfe legitim sind. Spiegel Online behauptete im ersten Adrenalinschub gar, ausschließlich Farbige würden ausschließlich Weiße angreifen – ein absurder Vorwurf, der inzwischen kleinlaut widerrufen wurde, nur um mit klassenkämpferischer Pose in einem weiteren Artikel auf »Bürgersöhnchen« Justice einzuprügeln. Laber-Liga.

»Quatsch! Wir sind doch keine Rassisten!« – erklärten Justice nach anfänglichem Schweigen in ihrer ersten Stellungnahme. Mit ihrer handwerklich meisterhaften Videoexkursion ins Formenvokabular des Hiphop-Ghettos haben sie lediglich eine »Debatte« anstoßen wollen. Doch eine Debatte worüber? Schließlich unterstreichen Justice in der gleichen Erklärung explizit, dass sie weder »Intention noch Legitimation« haben, »tiefgehend« über »gesellschaftliche Probleme« zu reden.

So wenig wie die beiden Musiker verkappte Neonazis sind, so wenig will ihr Video ein politisches Statement abgeben – weder was Migranten noch was Gewalt betrifft. Schließlich geht es, wie es im Manifest der Künstlergruppe Kourtrajmé heißt, der »Stress«-Regisseur Romain Gavras angehört, nicht um einen Sinn,

sondern um Film für die Sinne, gewissermaßen um »körperliches Kino«: Der Stress selbst, der Song und Video den Titel gibt, ist der Hauptdarsteller der hektisch-brutalen Gewaltbilder. Justice sind gekommen, um zu stressen – »provokanten Realismus« nennen Kourtrajmé die resultierende Egoshooter-Coolness, die an die autistische Heldenhärte im aktuellen Werbetrailer zum Erfolgsspiel »Grand Theft Auto IV« ebenso erinnert wie an den gegen Spießbürger gewandten Gewalt-ist-geil-Zynismus, der etwa vom Vice-Magazin gepflegt wird.

»Wir hätten nie geahnt, dass die Debatte so weit gehen würde«, tun Justice nun ganz überrascht und verschanzen sich hinter der schlimmen Unkontrollierbarkeit von Inhalten im Internet – zur Freude der Internetpolizei beim Time Magazine, die dem Web daraufhin die Zerstörung der »gesicherten« Räume von Kino, Galerie und Museum vorwirft. Dass Justice gleichzeitig erklären, sie hätten das Video speziell für das Internet produziert, macht ihre Ausführungen nicht eben glaubwürdiger, sondern diskreditiert die beiden Musiker als genau jene Marketingheuchler, als die sie vielerorts bereits vor ihrer Erklärung galten – oder sind die beiden Mittzwanziger wirklich so naiv, die Mechanismen, deren Bedienbarkeit sie so professionell vorführen, nicht zu kennen? Das virale Marketingkalkül von »Stress« liegt auf der Hand. Innerhalb weniger Tage führte es zu über einer Million Aufrufen im Internet und widerlegte zugleich alle Gerüchte vom Ende des Musikvideos mit einem Faustschlag.

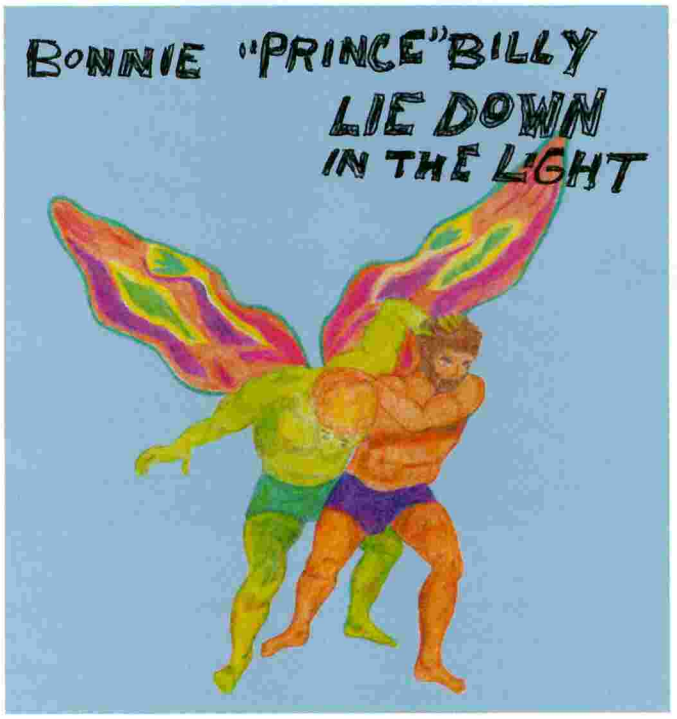
Unterm Strich hinterlässt das »Stress«-Video einen schlechten Nachgeschmack. Sei es, weil es Banlieue-Jugendlichen neben dem Justice-Logo einen Sound aufpropft, der nicht der ihre ist, sei es, weil jeder auch noch so rudimentäre Hinweis auf eine plausibel lesbare Geschichte der Protagonisten fehlt – die sicher trotzdem einen Heidenspaß beim Dreh hatten. Die Aufstände im Pariser Ghetto hingegen, welche implizit die Energiequelle der ganzen Debatte bilden und bekanntlich auch in den sozial maroden Verhältnissen der Fünften Republik gründen, werden durch die betriebene Ästhetisierung in ihrer Legitimation ausgelöscht. Justice betreiben mit ihrem gefakten Field Recording einen Kunststudentenradikalismus, der die politisch begründbare Gewaltverherrlichung à la »La Haine«, dem französischen Ghettogewaltfilm von 1995, der angebliches Vorbild für »Stress« ist, fürs Zocker-Jugendzimmer entschärft: Gewalt wird wieder sprachlos – wie um all jene zu bestätigen, die aus den televisualisierten Banlieue-Aufständen dummdreist folgerten: Zu sagen haben die nichts, eigentlich wollen sie nur ins Fernsehen. Wirkliche Gewalt, nämlich solche, die durch das Gewicht einer Aussage getragen wird, zeigt das Video natürlich nicht – die kulturellen, wirtschaftlichen und politischen Institutionen bleiben sakrosankt. Auch die kulturelle Avantgarde wagt keine Ansage ans konservative Frankreich: Sarkozy kann sich die Hände reiben.

# DIE LEICHTIGKEIT UND DER WOLF

***Platte der Ausgabe: Bonnie »Prince« Billy »Lie Down In The Light«***

**TEXT:** MARCO FRENZEL

Vor zwei Jahren erschien das letzte Studioalbum von Will Oldham – eine geduldige Küstenlandschaft auf dem Cover von »The Letting Go« deutete diese ›Pause‹ im Rückblick an, gilt Oldham doch eigentlich als manisch produktiver Herr, da sind zwei Jahre eine lange Zeit. Oder zählt man die ein Jahr später erschienene Cover-EP »Ask Forgiveness«, auf der Oldham Songs von Glen Danzig bis R. Kelly coverte, ebenfalls als Studioalbum? Derer je nach Zählweise sieben oder acht veröffentlichte der Sänger seit 1998 mit seiner ganz eigenen Interpretation von Folk und Country und unter dem Pseudonym Bonnie »Prince« Billy, das einerseits an die Outlaws Billy The Kid und Bonnie Parker erinnert, andererseits an den aristokratischen Bonnie Prince Charlie angelehnt ist. Bekanntlich lässt sich Oldhams Schaffen unter diversen »Palace«-Pseudonymen bis 1993 zurückverfolgen. Ein schier unüberschaubarer Berg an Veröffentlichungen ist zusammengekommen; er hat damit wesentlich zur Neo-Folk-Bewegung beigetragen und Musiker und Bands wie Herman Düne, Joanna Newsom oder Devendra Banhart beeinflusst.




*(Drag City / Domino / Indigo) bereits erschienen*

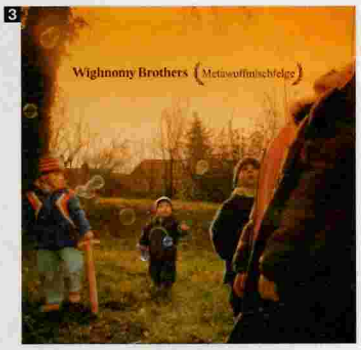
»Lie Down In The Light« veröffentlicht Bonnie nun ausgerechnet im Sommer. Zwei Fabelwesen zieren das Cover, eine warme akustische Brise entweht dem Album, Billy singt: »When there's only one thing I can do / Well you know that I still don't want to do it / When there is just one way to get through / Sometimes I still don't want to go through with it / There are other ways, I used to think to find my way around« (aus »Easy Does It«). Von Schwermut und Fatalismus keine Spur! Die optimistischen Zeilen stehen programmatisch für Form und Inhalt nicht nur seiner Countryfolksongs – auch der Albumtitel weist den Weg.

Oldham beschreitet weiterhin die gleichen Pfade, er hat nur einen anderen Schritt eingelegt. In poetischen Bildern spricht er auf den neuen Songs vom Leid der Liebe und der Endlichkeit des Lebens. Doch überall schwingt dieses Mal Hoffnung mit und sogar erfüllte Liebe: »Now I want the world to see / Everybody look at me / I'm a good person and free / And she loves me«, singt er strahlend im Duett »So Everybody« mit Ashley Webber, die das Album als zweite Stimme begleitet. Sicherlich gehört »So Everybody« zu den optimistischsten Songs, die Oldham je zu Papier gebracht hat. Blickt man zurück auf sein epochales erstes Album unter dem BPB-Pseudonym, »I See A Darkness«, so erinnerten Themen und Bilder der Songs noch an die trüben Gedanken eines Todgeweihten. Passenderweise nahm Johnny Cash den Titelsong später gemeinsam mit Oldham für das »American III«-Album auf. Auch auf späteren Alben pflegte Oldham als Bonnie Billy einen unfertigen, fragmentarischen Sound und sparte nicht an morbiden wie sexuell aufgeladenen Wortspielen. Dafür wurde er reflexhaft von Lo-Fi-Puristen geliebt, was ihn jedoch wenig interessierte. Stattdessen kehrte er auf seinem letzten Album »The Letting Go« mit Streichern, zarten Duetten und ausproduzierten Songs zurück – was abermals eine Überraschung war und einen Bruch markierte. Mit Kenntnis des aktuellen Albums erweist sich der damalige Schwenk allerdings als nachvollziehbarer Richtungswechsel. Hinein ins Licht. Und in die Liebe, die der 37-Jährige vor einigen Jahren in seiner Heimat Kentucky gefunden hat. In Songs wie »You Want That Picture« oder »Missing One« klingt im Verlust der Liebsten gleichzeitig auch Versöhnung mit. Kein Verharren im Schmerz ist mehr zu spüren – Oldham tritt aus der passiven Rolle des einsamen Wolfes heraus, kämpft gegen die Dämonen und verwandelt die Wut in einen Schmetterling (siehe Cover).

Die neue Leichtigkeit ist besonders musikalisch spürbar. Das Team um Bruder Paul am Bass und Emmett Kelly an der Gitarre wurde um den Multiinstrumentalisten Shahzad Izmaily an Perkussion, Klavier und Banjo erweitert. Auch ohne Schlagzeug verfügt die Band über eine druckvolle Dynamik, die, nuanciert durch Gastmusiker an Geige, Pedal Steel, Klarinette und Trombone, das Klangfarbenspektrum einzelner Songs zum Leuchten bringt. Die Grundstimmung aus akustischen Gitarren, Bass und sanfter Perkussion wird von getupften Orgeltönen, Blockflöte oder Klavier aufgebrochen, und Harmonien werden mit akzentuierten Vokalarrangements betont. Produziert wurde »Lie Down In The Light« abermals von Mark Nevers, Mitglied bei Lambchop, der die Dichte an Instrumenten luftig und transparent, fast schwerelos um Oldhams Stimme arrangierte. Ein elegantes Zusammenspiel und ein dreidimensionales Hörerlebnis. Neben als umwerfend zu bezeichnenden Melodien und Harmonien überrascht Oldhams Stimme, die in den neuen Songs Terrain in höheren Lagen auslotet. Die Stimmung ist befreit, die Musik scheint von zeitloser Schönheit. Das Album schließt mit der langsamen Miniatur »I'll Be Glad«. Ein Chor lobpreist den Herrn. Oldham singt, begleitet von Ashley Webber, mit weicher Stimme: »I'll go anywhere that you do / And if you don't go before / Lord, I don't want to go without you anymore«.

1

2

3



4

1 & 2

## *CRYSTAL CASTLES*
### *»Crystal Castles«*
*(Different / PIAS / Indigo) bereits erschienen*

## *HADOUKEN!*
### *»Music For An Accelerated Culture«*
*(Surface Noise / Atlantic / Warner) VÖ: 27. Juni*

**TEXT:** KONRAD FEUERSTEIN

Zweimal Hype-Verdacht in der Kategorie »New Rave / Eklektro-Bounce / Discopunk und die Flurschäden«. Zwei einigermaßen neue, angemessen myspaceerprobte Acts mit betont spätzeitgeistigem Grellomatfaktor, immer genau so dick aufgetragen, dass das Produkt hundertprozentig verwertbar bleibt.

Im Falle der Crystal Castles aus Toronto macht das zumindest zeitweise Spaß: Dieser Entwurf ist kühl berechnet, aber nicht komplett impulsfrei. Die blubbernden, bimmelnden Analogsynth-Arrangements von Ethan Kath und Alice Glass kommen einigermaßen fresh daher. Zwar verströmen ihre peitschenden Drums und ständigen Offbeat-Bassläufe ein wenig mehr Dumpf-House-Slickness als nötig, aber da haben wir schon ganz anderes durchgestanden. Die zugrunde liegende Formel der Crystal Castles könnte besser sein, aber eben auch wesentlich schlechter: Kim Wilde plus ausgebremste Add N To (X) im Tiga-Mix. Neu formatiert, frisch aufgegelt und promotermonatsschwerpunktmäßig noch eben neon lackiert. Am sympathischsten sind sie immer dann, wenn sie mal für einen Track etwas anderes ausprobieren: spontan Riot-Grrrl-mäßig in den Verzerrer singen, oder so. Am Ende des Albums spendieren sie uns ein 1a-My-Bloody-Valentine-Soundalike (»Tell Me What To Swallow«), auch das ist schön anzuhören. Allerdings: Irgendwie bleibt der Eindruck, dass Sängerin Alice Glass zu der Sorte Mensch gehört, die nach drei Prosecchi zu juvenilen Tresen-Nervensägen mutieren und das für Glamour halten.

Uneingeschränkt dämlich dagegen: Hadouken! aus London. Schon ihr Label räumt ein: »The Prodigy und The Streets zählen zu ihren Fans«. Tatsächlich klingen die fünf wie eine Mischung aus genau den beiden Bands, ohne sich gefragt zu haben, wer das in 2008 braucht (oder je gebraucht hat). Vorsichtshalber mischen sie noch eine Wagenladung Alt-Rock-Gefühligkeit bei, nur damit niemand auf die Idee kommt, sie hätten vielleicht doch einen Hauch von Stilbewusstsein: Erst mal mit Neunziger-Rave-Fanfaren und furchtbar bösen Breakbeats anteasen, bevor dann mit absoluter Zuverlässigkeit der nachdenkliche Teil kommt und uns den Rest gibt. Mit derart beknackter ›Ernsthaftigkeit‹ in den Melodieparts erinnern James Hadouken & Co. entfernt an die pietistische Innerlichkeitsrock-Combo P.O.D., die mit »Youth Of The Nation« mal einen ausgesprochen behämmerten Post-Grunge-Hit hatte. Schade, denn ohne solchen Quatsch hätten Hadouken! ihren leider nur latenten Hang zur infantilen Bud-Spencer-Groteske ausbauen können – was viele ihrer Blödheiten verzeihlich gemacht hätte. Aber was das alles mit Zeitgeist und New Rave zu tun hat? Gar nichts, rein musikalisch. Es ist der komplette Rest von Hadouken!s Corporate Identity, der sie in diesem Kontext verortet und vermarktbar macht. Sicher ist nur: Musik von extrem jungen Leuten für ebensolche. Vielleicht sollte man sich da vorerst gar nicht einmischen und lieber in zwei Jahren noch mal nachsehen.

3

## *WIGHNOMY BROTHERS*
### *»Metawuffmischfelge«*
*(Freude am Tanzen / Kompakt) bereits erschienen*

**TEXT:** ALEXIS WALTZ

Neben Ricardo Villalobos und Mathew Dear gehören die Wighnomy Brothers aus Jena zu den wenigen echten Innovatoren der Clubmusik der Nullerjahre. Ihre kurzatmigen, komprimierten, spröden und mürben Grooves mit den raumgreifenden, ausladenden Bässen sind eine substanzielle Neuerfindung. Clubmusik ist Körpermusik, und die Grooves von Gabor Schablitzki und Sören Bodner erfassen die Tanzenden auf eine ganz besondere Weise: Ihre Klänge adressieren nicht den Körper als Ganzes, sondern die einzelnen Körperteile wie die Fäden die Glieder einer Marionette. Disco-Grooves gehen in die Hüften und Techno-Grooves eher in den Oberkörper. Die Musik der Wighnomys impliziert aber keine Hierarchisierung: Es ist eine Musik der Muskeln, der Sehnen und der Nerven. Die Produktionen und Remixe der Wighnomy Brothers bzw. von Robag Wruhme (wie sich Schablitzki solo nennt) entwickelten sich zu einem Markenzeichen und wurden in zahllosen anderen Produktionen nachgeahmt. Ihre Veröffentlichung »Metawuffmischfelge« ist eine kleine Sensation auf dem ansonsten recht übersättigten Markt der Mix-CDs: Es ist ihr erster Mix für das eigene Label Freude am Tanzen. Was sich sonst in einem Set über mehrere Stunden entwickelt, wird hier auf die Länge einer CD verdichtet. Einem grafischen Schema auf der Rückseite ist zu entnehmen, welche Stücke im jeweiligen CD-Titel zu hören sind, in einzelnen Abschnitten tauchen bis zu sechs verschiedene Ausgangsstücke auf. Auf »Metawuffmischfelge« arbeitet Schablitzki, der das Set ohne seinen Partner zusammengestellt und gemixt hat, nicht nur die tiefen Atemzüge aus den mächtigen Lungenflügeln der Bässe und das anstachelnde Zischen der Snaredrums heraus, sondern auch die klangliche Multidimensionalität der aktuellen Clubmusik: Dem in über siebzehn Tracks entwickelten, konsistenten, packenden Grundgerüst der Grooves stehen reiche, fein ausgearbeitete Soundminiaturen gegenüber, die den Klangraum gliedern und beleben. Das Spektrum reicht dabei von anheimelnder Elevator Music bis zu fremdartigen, elektronischen Klängen. Beharrlichkeit und Ernst und Unterhaltung und Abwechslung befinden sich bei den Wighnomys im perfekten Gleichgewicht.

4

## *T BONE BURNETT*
### *»Tooth Of Crime«*
*(Nonesuch / Warner) bereits erschienen*

**TEXT:** JENS BALZER

Die Unterdrückung der Menschheit ist auch nicht mehr das, was sie einmal war. Übersichtliche Formen der Herrschaft und Kontrolle mithilfe von Gewehren und Folterzellen sind längst der mikropolitischen Manipulation durch »elastoplastisch geformte Regierungen« und »elektronisch veränderte Gehirne« gewichen. So jedenfalls die Gegenwartsdiagnose, die der Sänger, Songwriter und Produzent T Bone Burnett in seinem neuen Album »Tooth Of Crime« anstellt. Und wer ist schuld an der totalen Verblendung? »Bongo Rama Lama Ram Das Kapital« – so Burnett in den einleitenden Zeilen zu dem Stück »Here Come The Philistines«; und das ist mehr als nur eine deutliche Reverenz an die aus den sechziger Jahren stammende Bewusstseinserweiterungshymne der Edsels, »Rama Lama Ding Dong«.

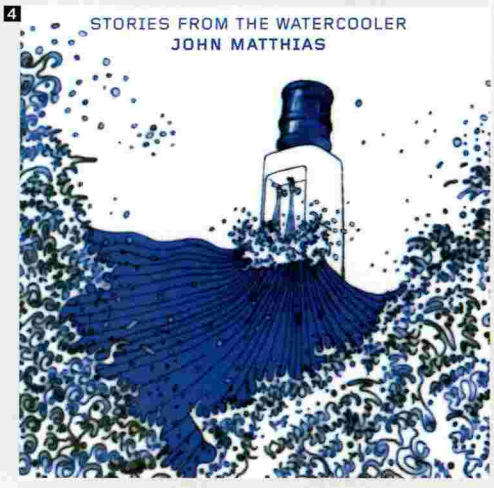
T Bone Burnett, gerade sechzig Jahre alt geworden, kennt sich mit Doo Wop und Buddhismus ebenso

1

2

3

4




aus wie mit Karl Marx. Seine Karriere hat er zunächst als Bluesgitarrist begonnen; Mitte des Siebziger musizierte er in der »Rolling Thunder Revue« von Bob Dylan. Seine größten Erfolge feierte er in den folgenden Jahrzehnten freilich als Produzent – etwa für Roy Orbison und Elvis Costello – und als Komponist von Filmmusiken. Er hat mit Wim Wenders gearbeitet (zuletzt bei »Don't Come Knocking«) und diverse Soundtracks für die Coen-Brüder arrangiert, so auch den – unerwartet zum Millionenseller avancierten – Bluegrass-Score zu »O Brother, Where Art Thou?«. Seit dem Jahr 2002 betreibt er mit den Coens auch eine eigene Plattenfirma, DMZ Records; zudem produzierte er zuletzt das überraschend schmockfrei ausgefallene Duo-Album von Robert Plant und Alison Krauss, »Raising Sand«.

Als Solokünstler fiel er durchweg weniger auf; Burnetts letztes Werk »The True False Identity« war im Jahre 2006 eine eher zusammenhanglos wirkende Mischung aus patiniertem Blues und radiogerechtem Powerpop. Das neue Album geht nun auf Kompositionen zurück, die Burnett für das gleichnamige Musical von Sam Shepard geschrieben hat: Shepard – den Burnett seinerzeit in der Dylan-Entourage kennenlernte – beschreibt darin das Schicksal eines alternden Rockstars, der von einer Hetzmeute junger Rivalen in Stücke gerissen wird. Auf der Platte ist aber nicht der Musical-Score zu hören, sondern Songs, die daraus hervorgegangen sind. Dennoch handelt es sich auch hierbei eher um Skizzen, die dazu dienen, einen im Studio kunstvoll gefugten, horizontweit geöffneten Film-Noir-Klangraum zu inszenieren. Das Stahlbad, in das Burnett seine eher traditionellen Kompositionen hier taucht, ist allerdings bemerkenswert. Der Gesang weht durch im Dauervibrato schnaufende Gitarrenverstärker heran wie Klagelieder im Wüstenwind; im Hintergrund schleifen schrille Gitarrenfeedbacks über geborstenes Gestein. Nicht selten erinnert das an den traumatisierten Post-68er-Rock'n'Roll von Big Star (»Kangaroo« und besonders »Holocaust«); bloß dass Burnetts Stimme nicht so verletzlich ist wie jene von Alex Chilton und ihm auch nicht so schöne Melodien einfallen.

Seine Unzufriedenheit mit dem Gesamtzustand der Dinge bekundet er stattdessen meist in einer Art rhythmischem Sprechgesang. In einem Duett mit seiner Ex-Frau Sam Phillips beklagt er den Mangel an blühenden Landschaften (»Where yellow orchids bloomed / the land is scorched and doomed«); in »Kill Zone«, dem schönsten Stück der Platte, das Burnett nach eigenen Angaben 1988 mit Roy Orbison, kurz vor dessen Tod, geschrieben hat, bekennt er seine eigene charakterliche Minderwertigkeit und die Unfähigkeit, echte Liebe zu empfinden. So erfährt man auf »Tooth Of Crime« zwar nichts Neues über die Welt, in der wir leben. Doch wer gern Selbsthass und Gegenwartsekel mag, wird von T Bone Burnett in geschmackvoller und kompetenter Weise bedient.

1

## *FLYING LOTUS*

### *»Los Angeles«*

*(Warp / RTD) bereits erschienen*

**TEXT:** MICHAEL LUTZ

Er könne nun getrost sterben, schrieb Flying Lotus diesen Mai in einer Nachricht an seinen MySpace-Freundeskreis. Selbstverständlich war das nicht wörtlich gemeint. Steven Ellison, wie der junge Produzent mit bürgerlichem Namen heißt, platzte nur fast vor Stolz, als er erfuhr, dass ihm Geoff Barrow von Portishead in einem Interview mit dem amerikanischen Remix Magazine bescheinigt hatte, mit seiner Musik einen nicht unerheblichen Einfluss auf das dritte Portishead-Album »Third« ausgeübt zu haben. Eine schöne Ovation, fürwahr, und tatsächlich ergibt die Referenz Sinn. Denn so manche der siebzehn Tracks auf »Los Angeles«, dem zweiten Flying-Lotus-Album, erstrahlen in einem ähnlich metallisch-kalten Glanz wie Stücke von »Third« – »Machine Gun« oder »We Carry On« beispielsweise.

Neben Barrow gerät längst auch die BBC-Moderatorin Mary Anne Hobbs, eine der wichtigsten Fürsprecherinnen der Dubstep-Bewegung, ins Schwärmen, wenn der Name dieses so bescheidenen wie vielversprechenden Talents aus Los Angeles fällt. Und tatsächlich wird Flying Lotus mit »Los Angeles« all diesem Lob aufs Vortrefflichste gerecht. Denn wie schon auf seiner »Reset EP« – letzten Herbst ebenfalls auf Warp veröffentlicht – verschweißt er hier Elektronik, abstrakte Beatkunst und essenzielle Turntablism-Techniken zu allerfeinstem instrumentalen On-the-edge-Hiphop. Seine groben, druckvollen Produktionen klingen futuristisch bis dystopisch und sind oft von einem bedrohlich-monotonen Klackern durchzogen, wie es bei mechanischer Maschinenarbeit entsteht. Tracks wie »Sleepy Dinosaur« oder »Breathe . Something/Stellar STar« arbeiten mit sparsam eingestreuten Stimmen-Samples und versprühen mit digitalisierten Handclaps aus dem Drumcomputer einen düsteren Neo-Soul-Vibe. Manche Stücke, zum Beispiel »Camel«, »Melt!« und »Comet Course«, erinnern mit orientalischen Bläsern und tribalistischer Percussion-Rhythmik partiell an Madlib, vor allem an dessen film- und indieninspirierte Instrumentals aus der »Beat Konducta«-Serie. Die andere große Referenz ist natürlich J Dilla, der legendäre, viel zu früh verstorbene Hiphop-Instrumentalist, dem Flying Lotus unter anderem in »GNG BNG« Respekt zollt. Obwohl der Track ganz anders aufgebaut ist, erinnert er mit seinen aufgekratzten Videogamesounds sofort an »Workinonit«, Dillas legendären Goof-Funk-Tune und dessen Achterbahnfahrt mit einem 10cc-Sample.

Flying Lotus' Klangästhetik unterscheidet sich von der genannter Vorbilder dennoch deutlich. Er signiert seine Tunes, indem er Unmengen von knisterndem Strom in sie hineinpumpt und stets eine Kreditkartenspitze puren weißen Electro-Wahnsinn untermischt. Und doch ist der Geist der Ikone Jay Dee allgegenwärtig. Schon auf Flying Lotus' Debütalbum »1983«, das im Jahre 2006 auf Plug Research erschien, steht ganz unten, nach den Shoutouts und Thankyous, folgender letzter Satz:

»Long live King James Dilla, all my works are dedicated to the boss of bosses.« Unendlich schade, dass der Boss das nicht mehr hören kann.

2

## *SCARLETT JOHANSSON*

### *»Anywhere I Lay My Head«*

*(Atco / Warner) bereits erschienen*

**TEXT:** CARMEN BÖKER

Jetzt singt sie auch noch. Scarlett Johansson, die immer alles richtig zu machen scheint; die sich die richtigen Regisseure aussucht und zur Taktgeberin zum It-Girl herangewachsen ist. Die für Männer eine Art letzte Cola in der Wüste darstellt und wie zur Besänftigung der darob aufgebrachten Frauen dann immer windschief auf dem roten Teppich herumsteht. Dass sie mit ihrem Debüt als Sängerin wiederum mit Erwartungen zu spielen gedenkt, kommt nicht eben unerwartet. Tom-Waits-Coverversionen sollten es sein, was dessen Aficionados in Wutgeheul versetzte und ihre Fans verblüffte. Johansson als Nachwuchsdiva vom alten Hollywoodschlag hätte sich allzu leicht in die »Gilda«-Pose von Rita Hayworth werfen, vor Sinnlichkeit vibrierende Bombshell-Balladen zelebrieren können.Stattdessen hat ihr Produzent Dave Sitek für »Anywhere I Lay My Head« spröde, dissonante, mal karge, mal bombastische Klangflächen entworfen, die sich kühl wie Eisschollen übereinanderschieben, aber mitunter auch ähnlich leblos wirken. Mit den Originalen haben diese Versionen kaum etwas gemeinsam, von der bedächtig leiernden Kirchenorgel im Eröffnungsstück »Fawn« mal abgesehen. Kein Vaudeville-Geraunze, kein Ich-singe-mir-die-Kehle-aus-dem-Leib-Drama – stattdessen gibt es die unbeteiligte Künstlermusenpose à la Nico in »No One Knows I'm Gone« und Scarletts Eigenkomposition »Song For Jo«, oder eine fast schon amüsant-trübe Mattigkeit in »Falling Down«. Vor der Billigdiscofizierung von »I Don't Want To Grow Up« kann nur gewarnt werden. Korrespondierend zu all dieser Flüchtigkeit steht Johansson keinesfalls im Mittelpunkt des musikalischen Geschehens – so fern, aus der hintersten Ecke einer leeren Mehrzweckhalle, murmelt ihr Gesang. Körperlos, was eine clevere Volte in Bezug auf ihre öffentliche Wahrnehmung ist. Während Waits klingt wie ein Vagabund, der mit Ingrimm eine Bierdose vor sich hertritt, schleppt Johansson sich denselben staubigen Pfad mit einer Apathie voran, als habe man ihren Husten mit einer Dosis Hustensaft gedämpft. Sie selbst erklärte, ihre Stimme sei »weder sanft noch gefühlvoll«, noch treffe sie die hohen Töne. Eigentlich an alle drei Aspekte wagt sie sich bei »I Wish I Was In New Orleans« dann doch heran. Die Melodie wird von einer Spieluhr heruntergezittert, die kurz vor dem Herausspringen der Feder zu stehen scheint – und ihr gelingt eine Innigkeit, die so nostalgisch wie zeitlos ist.

3&4

## *EUGENE MCGUINNESS*

### *»The Early Learnings Of...«*

*(Domino / Indigo) bereits erschienen*

## *JOHN MATTHIAS*

### *»Stories From The Watercooler«*

*(Counter Records / Ninja Tune / RTD) bereits erschienen*

**TEXT:** RALF KRÄMER

Man stelle sich einen jungen Kragenpulloverträger vor, vor etwa 22 Jahren in London von einem Künstler gezeugt, wahrscheinlich zu einer Weihnachtssingle der Housemartins, aufgewachsen in Irland, zwischen Playstation, Beatles-Filmen und einer verlockenden Gitarre an der Wand. Wie soll so jemand klingen, wenn nicht wie Eugene McGuinness? Eben. Bereits letzten August in England erschienen, zeugt nun auch diesseits des Kanals das 27 Minuten kurze Debüt von seiner selbstbewussten Einreihung in die Singer-Songwriter-Gilde, tanzt dort zwischen Jack Peñate und dem Geist von Elliott Smith zum erwähnten Indiepop der achtziger Jahre. Die eigenen Lorbeeren hat McGuiness gleich selbst mitgebracht: »Bravos, encore, the ravers are still raving« tönt der Beginn von »The Early Learnings Of...« zu einer gut gelaunten Orgel, die auf dem Jackpot-Signal eines Spielautomaten

hängengeblieben scheint. McGuinness singt, nein trällert halsbrecherische Intervalle, spinnt Melodien, die in ihrer gegenwartsvergessenen Fröhlichkeit auch Belle And Sebastian oder den Chieftains gut gestanden hätten. »Monster Under The Bed« beweist: Kein Tagebucheintrag (»Kein Schlaf, hänge seit fünf Stunden im Netz herum«) ist zu banal, um nicht zum Popsong zu werden. Allerdings: Im dazugehörigen possierlich animierten Video spaziert klein Eugene durch einen Albtraumwald, sein Teddy wird ermordet, die Flucht führt ihn in jenen Flur aus »Yellow Submarine«, der viele Türen (der Erkenntnis), aber keinen Ausweg hat. Aufwachen, in Schweiß gebadet, Erleichterung. Neben ihm aber der Teddy, der, nur für den Zuschauer sichtbar, mit einem kurzen dämonischen Grinsen seine Monsterzähne entblößt. Das Monster lauert im eigenen Bett, nicht darunter – »early learnings«, jaja.

»School boys are mean, but who knows what they're hiding?«, heißt es dann in »Bold Street« – wenn man McGuinness etwas vorwerfen könnte, wäre das ein gewisser Hang zur Altklugheit, die ja meist dazu führt, sich vor lauter Selbstbewusstsein zu verirren. So geschehen in »Vela«: Die Vokalakrobatik verkommt zum Selbstzweck, das Arrangement kippt ins Seichte. Paul McCartneys mittleres Soloschaffen stand Pate, passenderweise soll McGuinness Macca an dessen The Liverpool Institute For Performing Arts vorgespielt und einen erhobenen Daumen geerntet haben. Aber er lernt ja noch, der Junge – und verspricht, groß zu werden.

Einen Schritt weiter, aber auch eine Generation älter, ist John Matthias, Studienkollege von Thom Yorke. Als Violinist renommierter Jugendorchester steuerte Matthias Streicher zu Radioheads »The Bends« bei. Generell bevorzugt der Mann mit Wahlheimat Bristol akustisches Instrumentarium, ähnelt Yorke aber in seinen kompositorischen Schleichwegen und Strukturen. Schon Matthias' erstes Album »Smalltown, Shining« (2001 auf Matthew Herberts Accidental Records erschienen) antizipierte die introspektive Dringlichkeit von »The Eraser«. Jetzt, auf »Stories From The Watercooler«, wirkt etwa »I Will Disappear« so, als basiere es auf derselben Idee wie Yorkes minimalistische Elektro-Meditation »Skip Divided«. Matthias baut sie, ganz organisch, mit Harmonium, Gitarre und Waschbrettbeats zum Gospel aus. Weiter geht's, produziert übrigens von Coldcut, zu deren letztem Album Matthias »Man In A Garage« beisteuerte. »Police Car« klingt wie Trent Reznor, der einen Nick-Drake-Song covert – zwei Referenzen, die sich im Uptempo, in der samtigen Stimme und in den unorthodoxen Arrangements durchs ganze Album ziehen, ihr Versprechen aber nie zu hundert Prozent einlösen. Matthias schwächelt, wenn er sich in Gemeinplätze verabschiedet und wie in »Stockwell Road« eine Pianoballade am Ende von Saxophon, Flöte, Klarinette und Streichern umspielen lässt, um dazu endlos kitschnah »Walking down the road« zu summen. Dann hebt er auch noch mit »Spinnacker« zum straighten Stadionkracher ab, das klingt wie Radiohead für Arme und ist der einzige Totalausfall des Albums. Matthias ist eben eher dann bei sich, wenn er weniger rockt, sondern – wie bei »Viper's Nest« – in Drakes Fußstapfen sanfte Songs filigran, gerne auch mit synthetischen Bleeps instrumentiert. Das macht er ganz großartig.

1

## *I AM KLOOT*

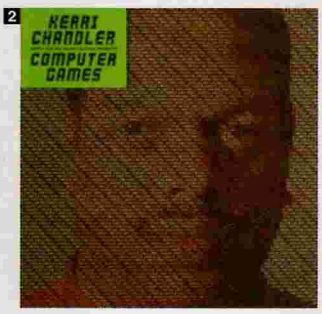
### *»Play Moolah Rouge«*

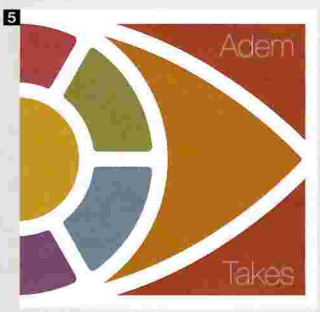
*(PIAS / RTD) bereits erschienen*

**TEXT:** MARKUS SCHNEIDER

Witzig, wie I Am Kloot sich hier im Albumtitel zwischen der materialistischen und der ästhetischen Verwahrlosung der westlichen Welt positionieren, zwischen Kohle und Tanztittenshow – und dabei weder mit dem einen noch dem anderen zu tun haben. Vielmehr gönnt sich das Trio einen Scherz auf Kosten eines französischen Nasals, und nicht nur das: ›Moolah Rouge‹ ist der Name des Studios südlich von Manchester, in dem die Band ihr viertes Album eingespielt hat. I Am Kloot zeigen sich noch etwas mehr auf der US-Seite der britischen Gitarrenmusik als bisher, Abteilung gewitzt country-folkiger Rocksong. Früher wären sie so sicher in den freundlichen, soliden Dämmerstatus semianspruchsvoller Rockradios eingetaucht. Eine dieser Bands, über die alle fünf Jahre irgendein armer Tropf schreibt, man hätte das Auto erfunden, um zu ihrer Musik darin zu fahren. Was schon in einem Land mit einem Grand Canyon ein nicht so elegantes Kompliment wäre, auch wenn man damit meint, einen leicht vor dem Naturerhabenen erstarrten Panoramablick aus der Musik heraushören zu können – eine Ahnung von Weite und Metaphysik.

Das Songwriting pendelt stilsicher und handwerklich kompetent zwischen Teen-Angst und Melancholie – und vielleicht erschöpft sich sein Nutzen genau darin, dass man dazu hierzulande in Ermangelung endloser Weiten 35 Minuten lang auf der A9 die halbe Strecke von Hof nach Bayreuth fahren könnte. Die Harmonien erinnern von fern an Altmeister wie die Byrds oder an die Vorortidyllen der Kinks. Bedächtig traben die Drums, die Pedalsteel singt dazu – so wie auch die helle, sehnsüchtige Stimme von John Bramwell. Gegen den Verdacht der Harmlosigkeit arbeiten zumindest der etwas angeschmutzte, ruppig bassgetriebene Opener »Sweetness«, das nicht unraffiniert genregläubige »Ferris Wheels« oder das wehmütige Rip-Off von zugleich Dylan und Donovan, »At The Sea«. Sub specie aeternitatis lässt sich natürlich auch gegen ein bisschen Pop-Prog der Siebziger, ein wenig Folkrockrevival oder auch eine Prise Elbow und Turin Brakes nicht viel einwenden. Diese nett europäische Musik auf kunsthandwerklichem Niveau könnte auch aus Schweden oder Holland oder der fränkischen Schweiz kommen. Wer wollte einem ein bisschen Langmut gegen den normalen Schmerz des Alltags missgönnen? Allerdings sollte man bedenken, dass diese wohlgesetzten Töne ästhetisch betrachtet schon ganz schön abgehangen sind. Das Alter, in dem man so etwas gut findet, kommt ganz von allein – vordrängeln muss man sich da nicht unbedingt. Bis es soweit ist, vielleicht lieber Aufregenderes hören?





2 & 3 & 4

## *KERRI CHANDLER*

### *»Computer Games«*

*(Deeply Rooted House / Import) bereits erschienen*

## *ROLAND APPEL*

### *»Talk To Your Angel«*

*(Sonar Kollektiv / RTD) bereits erschienen*

## *OSBORNE*

### *»Osborne«*

*(Spectral Sound / Kompakt) bereits erschienen*

**TEXT:** JAN KEDVES

Alle wollen deep sein, die Frage ist nur: Woher soll die Deepness kommen? Im Fall von Deep House, der gerade eine Renaissance erlebt (wovon diese drei Platten zeugen), lassen sich zwei Motivstränge benen-

nen: a) Deep House überwältigt mit als ›warm‹ codierten Sounds, meist Samples alter Orgeltypen; dazu pumpen Housebeats den Keller voll, und oft hört man eine ›beseelte‹ Stimme singen. b) Deep House schleppt einen esoterischen Überbau mit sich herum, der im Extremfall dazu führt, dass auf den Etiketten der Platten Bibelzitate zu lesen sind, der aber auch sonst die Producer vor den Beichtstuhl zwingt: Ist eure Musik wirklich mit Herzblut, mit Respekt für die Creators aus Chicago, Detroit und New York produziert? Schwöret beim Dance-Gott!

Sogar das Label Spectral Sound, bislang bekannt als Adresse für forsch Technoides, schaltet sich ein: Osborne (Todd Osborn) klingt anfangs, beim Track »16th Stage«, noch wie Lawrence – also nicht ›deep‹ im klassischen Sinne –, er addiert dazu aber eine Stimme, die das Wörtchen »Soul« wiederholt und so wohl ebendiese (Seele) in den Track zaubern soll. In »Ruling« heißt es: »I know you wish« – Empathie und Träumerei, die neuen Maximen im Club. Schnalzende Disco-Claps erinnern an Pal Joey, und in »Afrika« buschtrommelt es wie früher bei Roy Davis Jr. und seinen »Men From The Nile«. Hier würde sich, wie 1999, ein Jazzanova-Remix anbieten.

Ähnlich verfährt Roland Appel, bekannt von Fauna Flash: Deep House ist auf seinem Album »Talk To Your Angel« dazu erkoren, den Himmel in die Clubs zu locken. Das klappt ziemlich gut – bis die Vocals einsetzen. House mangelnde lyrische Komplexität vorzuwerfen, bedeutet zwar meistens, sich als Dummerle zu outen – wer hört schon genau hin beim Tanzen? House schlechte Gastvocals zu attestieren, bringt auch nichts – könnten die Sänger besser singen, würden sie das ja längst anderswo tun. Doch wie in »Dark Soldier« dann »I am looking calmly into the depth of God« gefleht wird: Das schockiert dann schon. Wir hören hier tatsächlich Clubmusik für Gottesfürchtige – aus Bayern. Interessant erscheint allerdings, wie Appel an einigen Stellen Acid verwebt. Der Bass der Roland TB-303 (bzw. ihrer zahlreichen Plug-in-Klone) ist immerhin einer der wenigen Vollsynthetiksounds, der es geschafft hat, als ›deep‹ anerkannt zu werden – weil der Mensch aus seinem Zwitschern genau das heraushört, was ihm nahegeht: eine Maschine, die gequält wird, bis sie kreischt und schreit. Damit können sich auch neoliberal entsicherte Clubsubjekte von heute identifizieren.

Kerri Chandler, Veteran des New-Jersey-Sound, kommt derweil mit einer ganz unerwarteten Volte um die Ecke. Der ewig Deepe, der früher ein »Kaoz 6:23« im Namen trug (weil Gott ihm immer zum 23. Juni unerwartete Lebensprüfungen auferlegt), scheint pragmatisch geworden zu sein. Vielleicht hat es damit zu tun, dass ihn »Bar A Thym«, sein majestätisches Kuhglocken-plus-Filterorgel-Instrumental, vor drei Jahren auf die Radarschirme europäischer Club-DJs brachte. Zuvor hatte Chandler auch gerne mal Gospelsänger endlos sich die Seele zu Tracks namens »Inspiration« ausquetschen lassen – was folglich weniger DJs interessierte. Das Geniale an Chandlers neuem Album ist nun, wie hier sämtliche Deepness-Regeln auf den Kopf gestellt werden. Denn Chandler wendet eine simple Formel an: Erreichen größtmöglicher Deepness unter Einsatz möglichst ›undeeper‹ Sounds. »Computer Games«, der Titel verrät es schon: Chandler erinnert sich an sein Kinderzimmer und seine alten Konsolenspiele – an Sounds, die für manche ›seelenlos‹ und ›kalt‹ klingen, für andere einfach nur nach ›fun‹. Die 8-Bit-Töne legt Chandler über seine megatrockenen Bässe und rasiermesserscharfen Hi-Hats, und statt Gospel predigt höchstens mal ein Cyborg das Alphabet runter. Das macht »Computer Games« zum schönsten Meta-Kommentar zum Deep-House-Revival. Denn wer hätte gedacht, dass das geht: Deepness ganz ohne schales Spirit-Mantra.

5&6

## *ADEM*

*»Takes«*

*(Domino / Indigo) bereits erschienen*

## *VETIVER*

*»Thing Of The Past«*

*(FatCat / PIAS) VÖ: 27. Juni*

**TEXT:** GUNNAR KLACK

Dass sich die Belegschaften der Genres Neo-Folk und Freak-Folk keineswegs aus einer homogenen Gruppe von Menschen zusammensetzen, ist keine Überraschung. Dass aber die mentalen Landschaften der einzelnen Protagonisten mitunter Welten auseinanderliegen, zeigen die Coveralben von Adem und Vetiver eindrucksvoll. Adem Ilhan aus London, seines Zeichens Mitglied der Postrock-Supergroup Fridge, und Vetiver aus San Francisco, bekannt durch Zusammenarbeiten mit Devendra Banhart, legen Zeugnis über ihre jeweiligen musikalischen Einflüsse ab und markieren damit gegenüberliegende Extreme im Reich der zart gezupften Gitarren. Vetiver legitimieren sich als logische Konsequenz der Hippie-Troubadoure, Adem präsentiert sich als Entschlacker von Post- und Alternative Rock. Letzterer interpretiert auf »Takes« ausschließlich Lieder aus dem Zeitraum zwischen 1991 und 2001 – die Dekade, in der Elektronik kein Privileg teurer Studioproduktionen oder von Computerfreaks mehr war, und in der die Nachbeben von New Wave und Punk zum experimentell-dramatischen Postrock führten. Zu dieser Richtung gehören auch Fridge, doch Adem als Solomusiker blieb immer den leisen Tönen zugetan – so auch auf »Takes«, wo er eine Auswahl seiner Lieblingslieder wiedergibt. Die sind nicht gerade signifikant – weder für die Neunziger noch für die Künstler, von denen sie stammen; Tortoise, Breeders und Low sind naheliegend, dEUS, Björk und Aphex Twin überraschend. Adems Auswahl an Songs gibt ihm noch nicht einmal die Möglichkeit, sich mit ihnen als besonders cleverer oder witziger Kommentator zu profilieren. Dafür zeigt ihn »Takes« als Musiker von erstaunlicher Sensibilität, der den Schlauch von der großen Bedeutungspumpe abklemmt und Beiläufigkeit einkehren lässt. Das kranke Sounduniversum Aphex Twins übersetzt er mit »To Cure A Weakling Child / Girl Boy Song« in eine hymnische Miniatur aus Orff'schen Instrumenten und offenbart so Richard D. James' leicht zu überhörende Reichhaltigkeit. Andere Coverversionen decken geradezu die Songwriting-Defizite ihrer Originale auf: Die Glockenspiel-Etüde »Invisible Man« enttarnt die lang gezogenen Rockrefrains der Breeders als schnulzig, und »Unravel«

# DON'T CRY – WORK.

*Gitarren jetzt mit Gunnar Klack*

Bisher erfreute an dieser Stelle Tino Hanekamp mit Einblicken in die Seele des Indierock. Weil Hanekamp zuletzt die Konsequenz aus der eigenen Kritik an der Tätigkeit des Kritisierens gezogen hat und deswegen als Autor nicht mehr zur Verfügung steht, bekommt die Gitarrenkolumne einen neuen Namen und einen neuen Autor. Dieser blickt in diesem Moment auf ein paar große Fußstapfen (im übertragenen Sinne) und auf einen großen Stapel CDs (im wörtlichen). Obwohl ich mich vor meinem Vorgänger verneige, möchte ich ihm sofort widersprechen. So unangemessen anmaßend, wie Hanekamp den Job des Musikkritikers in der letzten Spex in seiner Verabschiedung darstellte, ist er gar nicht. Denn ohne Meinungen wäre die Musikkultur nur halb so aufregend. Also beginne ich umgehend damit, meine rauszuposaunen.

Rausposaunen, das machen auch *Friska Viljor*, mit Blechblasinstrumenten. Die Jungs, die uns zuletzt mit dem Ohrwurm »Shotgun Sister« rammdösig machten, tuten uns jetzt auf »Tour De Hearts« (Devil-Duck / Indigo) ordentlich was um die Ohren. Der Untertitel könnte lauten: »Die Shout Out Louds reisen durch die brennenden Daddelhallen von Québec«. So einen Ausflug brauchen *Wolf Parade* aus Montréal nicht zu machen, obwohl ihr Zweitwerk »At Mount Zoomer« (Sub Pop / Cargo) wenig typisch kanadisches Gruppengefühl versprüht. Da wird sich an Motiven des Stadionrock abgearbeitet, zum Glück aber verspielt und mit Sinn für Melodie. Trotzdem muss ich mir nach 46 Minuten am Mount Zoomer Staub aus dem Vollbart klopfen. Verstaubt wirken auch *Death Cab For Cutie*, selbst wenn sie mit »Narrow Stairs« (Warner) Neues wagen. Den Herzschmerz-Sirup wollte Sänger Gibbard zu einer Prog-Rock-Limonade verdünnen. Ergebnis: Das flächige Gitarrenrauschen, das jetzt den DCFC-Zucker umspült, ist die musikalische Entsprechung von Sprudelwasser. Es ist farblos, lockert aber auf. Viel besser machen es *The Miserable Rich*. Deren Mastermind James de Malplaquet hat sich und seiner Mandoline ein Streichquartett zusammengestellt, das frischer fiedelt als Final Fantasy. Ist also »12 Ways To Count« (Hazelwood / Indigo) so etwas wie Alexander Balanescu für die Generation MySpace? Nein, dafür sind The Miserable Rich textlich zu explizit – »Pisshead«! Ähnlich deutlich geht es bei den *Woog Riots* zu. Sie sind das Kondensat der Differenz, die es immer zwischen dem eigentlichen Anti-Folk und seinen Spin-Offs gab: mehr von Up-Beats und Slogans der Moldy Peaches als von Drogen und Neurosen des Jeffrey Lewis. Dazu verkündet das Duo Wahrheiten, die wir in dieser Schärfe selten so beiläufig serviert bekommen. »Telling racist jokes means you're racist, too«, heißt es in »Wild Baboons«. Der Albumtitel »PASP« (What's So Funny About / Indigo) ist die Abkürzung für »People, Animals, Society, Places«. Genauso einfach wie diese thematische Ordnung funktioniert die Band: Synthie und Drum Machine grooven auch ohne DFA-Produktion, im Zweifelsfalle beim Singen nicht überanstrengen – genial!

Mit den Köpfen zwischen den Sternen schwebt das Londoner Trio *The Shortwave Set*. Bei denen geht's direkt in den samtenen Untergrund, wo Major Tom die »Replica Sun Machine« bedient. Für das so betitelte Album (Wall Of Sound / PIAS) drehte Danger Mouse an den Reglerknöpfen, als wären sie das Armaturenbrett eines Apollo-Raumschiffs. Bei so viel Space-Glam zieht sich der Lidstrich von ganz alleine. *Bodi Bill* aus Berlin drehen ebenfalls an Knöpfchen, allerdings nur an solchen, die auf Bildschirmen abgebildet sind. Auf »Next Time« (Sinnbus / Al!ve) entwerfen sie Emo-Rock für den Club oder Trost für die Depressionen des Ecstasy-Katers. Nennen wir es Berghain-Blues, nicht jeder ist nach drei Tagen wach noch gut drauf. Und damit wären auch wir schon in der poppigsten Sparte angelangt, denn lieber als weitere Interpol-Wiedergänger (*Pen Expers*) oder schlecht geklonten Nu-Rave (*The Whip*) höre ich The Ting Tings. Sängerin Katie White schämt sich nicht ihrer Girlgroup-Erfahrungen. Sie trällert so harmonisch über die wohltemperierte Bassdrum ihres Kollegen Jules hinweg, dass die Zeitungsschnipsel-Ästhetik des Albumcovers, »We Started Nothing« (Sony BMG), beinahe wie eine Parodie auf englische Punkkultur wirkt. Könnte es sein, dass bald eine Chartpop-Vergangenheit eher zur Voraussetzung für Alternative-Glaubwürdigkeit gehört als der Deal beim Independentlabel? The The Ting Tings jedenfalls darf man lieben – wenn man sich von Vorurteilen frei macht. Aber das ist ja nie verkehrt.

zeigt, dass manche Songs von Björk ohne das Glucksen und Quietschen nur halb so originell sind. Unter die warme Decke von Adems Gesang schlüpfen Instrumente und Effekte, als wollten sie sich anschmiegen, ohne Platz zu beanspruchen. Rasseln, Klickern, Rauschen, Harmonika und Glockenspiel: Via Indietronic-Soundästhetik hält die Gegenwart Einzug. Minimalistischer Folk als Antwort auf jüngste Rockismen.

Vetiver hingegen machen schon im Albumtitel klar, worum es ihnen geht: historische Kontinuität. Obgleich sie bereits gemeinsam mit Adem getourt sind und ebenfalls als Vertreter des New Folk gelten, tendieren sie eher zum sentimentalen Countrysound als zum Postrock. Die Auswahl der Lieder nutzen Vetiver dazu, auf unbekannte Namen der Folkgeschichte aufmerksam zu machen – Biff Rose, Michael Hurley – und gleichzeitig dazu, auch ein bisschen mit der ausgewählten Sortierung ihres Plattenregals anzugeben. Gastsängerin Vashti Bunyan – die Godmother of Freak Folk – singt »Sleep A Million Years« von Dia Joyce mit gebührender Verzückung. Auch Towns van Zandts »Standing« und Loudon Wainwright IIIs »The Swimming Son« sind hier in guten Händen – leise zieht sich die Slide-Gitarre durch weite Teile des Albums. Und doch ist diese kleine Exzellenzinitiative in Sachen Folk ein Ohrenschmaus unter Vorbehalt, wurde doch jede eventuelle Freakigkeit zugunsten der Korrektheit eliminiert. Aber wessen Vorbilder sich schon durch Verweigerung von Posen und Großmäuligkeit auszeichnen, der kann sich ja bei der eigenen Bearbeitung dann darum kümmern, selbst gut auszusehen.

## *JAMES DIN A4*

### *»Fistel Rose Power«*

*(Pingipung / Kompakt) bereits erschienen*

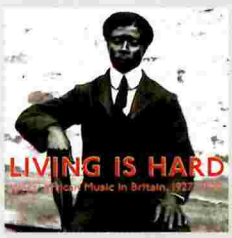
**TEXT:** KONRAD FEUERSTEIN

Das bis vor Kurzem in Lüneburg, jetzt in Hamburg beheimatete Pingipung-Label präsentiert: die erste ›Best Of‹-CD von James Din A4, ein Querschnitt aus den zahlreichen Maxis und LPs, die der Meister des subtil angeschunkelten Schmunzel-House in den letzten sieben Jahren auf seinem Esel-Label veröffentlicht hat. Denn: Auf Esel selbst erscheint nur Vinyl, und das soll offenkundig so bleiben.

James Din A4 ist das meistgebrauchte Pseudonym des eigenbrödlerischen Producers Dennis Busch – nicht aus Berlin, nicht aus Köln, nicht aus Hamburg, sondern aus, yeah: »Ottersberg bei Bremen«. Für Seitenprojekte, ebenfalls auf dieser CD vertreten, gibt er sich gern mal klangvolle Namen wie Pastor Pfitzner, Krieghelm Hundewas-

ser, Lassie & Chris oder Pop Dylan. Wir sehen: Der Mann hat einen Hang zum Sprachwitz. Mindestens so ergiebig wie eine Untersuchung seiner minimal-maximalen Autorenhouse-Ditties wäre eine Analyse seiner Track- und Plattentitel. Ein paar der schönsten: »Ab Morgen gibt's statt Brot nur Steine«, »Buß und Bettag«, »Piss/Pott«, »Rudolf Scharping«, »Äpfel eingesammelt, Bäumchen eingepflanzt«, »Vater, Mutter, Kind«, »Eva auf der Wolfschanze« und natürlich »Live At Royal Albert Hall«. Das atmet beseelten Skurrilismus, fortgeschrittenen Trauma-Abbau und tapfer erkämpfte Lebensfreude. Wie in seinen berühmten Plattencover- und T-Shirt-Grafiken aus der Reihe »Made With Hate« verknüpft der dreifache Vater auch hier grellbunte Höllenqualen locker mit kaputter Niedlichkeit. Pseudonaive Malerei zwischen Todesmasken und Landliebe, Kindergottesdienstmetaphorik und viel Quatsch mit Soße – das ist der rote Faden, der sich durch Buschs Werk zieht.

Rein musikalisch überwiegen die freundlichen Anteile alles Sinistre: Keiner klingt so entrückt-beschaulich wie James Din A4. Im Moor leben und Musik für die Städter machen, das ist ein schönes Hobby. So wie Gartenpflege, Modellbau oder Gemeindearbeit. In seiner Welt aus Lego gibt es warme Brisen und weiße Wölkchen, Geschenkpapierknistern und sprödes Geflöte, zurückgelehntes Getrommel und beiläufiges Tschinderassa. Und ganz nebenbei, hinter all der Minimal-typischen Jungs-Verschmitzheit, lugt eine Grundierung aus Theo-Parrish-Deepness hervor: Ottersberg (bei Bremen) grüßt Detroit (Michigan). Entsprechend offen ist Buschs Referenzspektrum: Wenn er mal nicht in geraden Bassdrums um die 124 BPM macht, lässt er Dub-Einflüsse durchscheinen, ohne dabei Dubhouse zu werden, übt sich in Slow-Motion-Disco (»Petsoundfile«), samplet einen Sänger, der wie Mark Hollis klingt (»Der Frosch mit der Maske«), widmet sich freistiliger Behaglichkeit (»Eva auf der Wolfschanze«, »Opa muss ins Altersheim«) oder loopt Sixties-Klassiker zu Westentaschen-Soul-Elegien (»Been Down So Long It Looks Up To Me«). Eine schöne Sammlung, die den Künstler so präsentiert, wie eines seiner Pop-Dylan-Cover aussieht: Pommes über den Alpen, darüber ein Dampfbügeleisen – in komischen Größenverhältnissen.




## *VARIOUS*

### *»Living Is Hard – West African Music In Britain, 1927–1929«*

*(Honest Jon's / Indigo) bereits erschienen*

**TEXT:** DETLEF DIEDERICHSEN

»This is folk, not popular music«, warnen die Liner Notes. Die Warnung ist berechtigt, denn das Londoner Label Honest Jon's (Spex berichtete in #310) verdankt seinen hervorragenden Ruf nicht zuletzt seiner »London Is The Place For Me«-Compilation-Reihe – und die dort versammelten Aufnahmen von Lord Kitchener bis Dorothy Masuka, von Shake Keane bis E. T. Mensah sind zum größten Teil Pop im besten Sinne, was die einzelnen Volumes trotz vieler Überraschungen und stilistischer Zickzackläufe leicht konsumierbar, ›durchhörbar‹ macht. Das hier ist anders. Es beginnt mit den Sprachen: Wolof, Temni, Yoruba, Vai, Fanti, Hausa, Ga und Twi – kein Englisch. Es geht weiter über eine stilistische Breite, die die der »London…«-Compilations noch bei

## MUSIK ZUR ZEIT: JOAN AS POLICE WOMAN

Joan As Police Woman veröffentlicht dieser Tage ihr neues Album »To Survive«

*(alle Illustrationen zu »Musik zur Zeit«: Patrick Klose)*

*Cass McCombs:* »Lionkiller« *(aus dem Album »Dropping The Writ«, 2008, Domino)*
Cass' Platten sind Meisterwerke, auf die ich immer mit angehaltenem Atem warte. Seine Eleganz haut mich um. Das ganze Album ist unglaublich, ich hätte jeden Track auswählen können. Kauft es!

*MGMT:* »Electric Feel« *(aus dem Album »Oracular Spectacular«, 2008, Sony BMG)*
Ich habe das Gefühl, dieses Stück wurde speziell für mich geschrieben. Es ist Dancemusik mit einem originellen Groove, aus echten und unechten Instrumenten gebaut, mit Typen, die Falsett singen. Was will man mehr?

*The Smiths:* »There Is A Light That Never Goes Out« *(aus dem Album »The Queen Is Dead«, 1986, Rough Trade)*
Vor 22 Jahren ist dieses Stück erschienen, doch egal wie alt: Es ist mein absolutes Lieblingsliebeslied. Ich habe vor Kurzem den Text auswendig gelernt und es dann dem Mann vorgesungen, in dessen Augen ich am liebsten schaue.

*The Knife:* »Neverland« *(aus dem Album »Silent Shout«, 2006, Rabid)*
Die tolle Bruder- und Schwester-Band aus Schweden. Dieses Stück repräsentiert meiner nicht ganz unbescheidenen Meinung nach die Zukunft der elektronischen Musik.

*Radiohead:* »Weird Fishes« *(aus dem Album »In Rainbows«, 2007, Radiohead)*
Mannometer, die Typen haben ihre Hirne sicherlich alle per USB-Stecker zusammengekabelt – Radiohead produzieren ausschließlich Topware! »I'd be crazy not to follow, follow where you lead, your eyes, they turn me«. Fantastisch!

Weitem übertrifft. Und schließlich klingen viele Stücke zunächst so fremdartig, dass ein unmittelbarer, intuitiver, emotionaler Zugang den meisten Hörern nicht leicht fallen dürfte.

EMI-Vorläufer Zonophone begann aus unternehmensstrategischen Gründen zu Beginn der zwanziger Jahre in London, westafrikanische Musik aufzunehmen: Es ging darum, den dortigen Markt für Platten und Plattenspieler zu erschließen und in der Folge zu dominieren. Die Platten wurden fast komplett in die Heimatländer der jeweiligen Performer exportiert. Dabei lebte in Großbritannien zu diesem Zeitpunkt bereits eine nicht kleine afrikanische Minderheit, größtenteils Seeleute, die in den Kolonien für britische Schiffe rekrutiert wurden. Schon direkt nach dem Ersten Weltkrieg kam es wiederholt zu rassistischen Ausschreitungen in verschiedenen britischen Hafenstädten. In Liverpool versammelten sich im Juni 1919 mehrere Tausend Männer zu einem Lynchmob, der von ehemaligen Soldaten unterstützt wurde, die uniformiert und in Formation das Feuer auf jeden Dunkelhäutigen eröffneten.

Auf der anderen Seite gab es durchaus Interesse an afrikanischer Kultur, das jedoch natürlich vor allem von Exotismen geprägt war. Schon im 19. Jahrhundert hatten wiederholt afrikanische Musiker für Königin Victoria gespielt. Der Ragtime-Boom der ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts brachte afrikanischen Musikern weitere Arbeitsmöglichkeiten im Vereinigten Königreich, da das Publikum Bands mit dunkelhäutigen Musikern für echter und daher ›höherwertig‹ erachtete. Biografische Angaben zu den auf »Life Is Hard« vertretenen Musikern zu recherchieren, erwies sich für das Team von Honest Jon's als äußerst schwierig. Selbst die Herkunft der einzelnen Performer ist oft nur zu vermuten. Die meisten von ihnen wurden wohl aus dem Heer der zu jener Zeit in Großbritannien lebenden Westafrikaner rekrutiert, was also heißt: Die Platten wurden zwar für den Export produziert, es wurden jedoch keine Musiker importiert. Auffällig – aber womöglich von der Plattenfirma damals ausdrücklich so gewünscht –, dass kaum ein Song das Leben in der Diaspora thematisiert und dass kaum Einflüsse zeitgenössischer anglo-amerikanischer Musik zu finden sind. Womöglich spielte ein Musiker also abends in einer Ragtime-Band und nahm tagsüber auf Wunsch von Zonophone traditionelle Lieder auf.

Das Album führt in eine seltsam fremde und dann doch auch immer wieder seltsam vertraute Welt. Sie gibt einige Hinweise auf die Fragen: Was war davor? Wie kam es dazu? Die man sich ja gerne stellt, wenn man die Entwicklung von Musik weiter verfolgt. Vielleicht werden diese Compilations – und es wird noch einiges folgen: Honest Jon's hat quasi den Generalschlüssel zum EMI-Archiv bekommen – eines Tages den Status von Harry Smiths »Anthology Of American Folk Music« haben. Und ein Hinweis noch: Die Klangaufarbeitung ist sensationell.

1

2

3

1

## *TETINE*

### *»Let Your Xs Be Ys«*

*(Soul Jazz / NTT / Indigo) bereits erschienen*

**TEXT:** DETLEF DIEDERICHSEN

Ist Ghettotech der neue Punkrock? Vielleicht. Wobei ja ein Teil des Ghettotech-Phänomens darin besteht, dass es unter einem gemeinsamen Dach (laut, hart, elektronisch, reduziert, Lo-Fi) diverse regionale Spielarten mit eigenem Namen gibt (von denen Kuduro in Angola der charmanteste ist, das bedeutet nämlich ›harter Arsch‹). Man mag jetzt diskutieren, ob Baile Funk Ghettotech ist und ob Tetine Baile Funk machen – der Punkrock-Faktor ist hier jedoch offensichtlich: In die ›No New York‹-Szene der frühen Achtziger hätten Bruno Verner und Eliete Mejorado zwischen Suicide, Comateens und Teenage Jesus & The Jerks glänzend hineingepasst. Denn auch Tetine sind keine reinen Street-Charaktere, sondern wirken eher wie Vernissagen-Punks und Schwulenszene-Hanger-Ons. Man spürt auch, dass die beiden genau wissen, was sie tun. Diese Bässe kommen nicht aus dem Bauch, sondern aus dem Gehirn.

Tatsächlich sind sie gerne in der Kunstszene präsent, spielen in Galerien und eröffneten letztes Jahr gar das Tropicalia-Festival im Londoner Barbican. Und sie sind Aktivisten, machen Compilations und kümmern sich allgemein um die Promotion von Baile Funk in ihrer Wahlheimat Großbritannien. In Brasilien gelten sie als Pioniere, haben seit 1995 sieben Alben veröffentlicht und CSS knien vor ihnen nieder.

Und wie ist es nun so, das achte Album? Merkwürdig. Nicht zuletzt, weil einige Titel so unglaublich originalgetreu nach Früh-Achtziger-Düster- bzw. -Synthiepop klingen, nach Orchestral Manoeuvres In The Dark, mitunter nach Joy Divison. Dann wird der Bass wieder aufgedreht und wir sind wieder mehr in der ghettotechnischen Gegenwart. Aber die Liebe zu den Frühachtzigern scheint so groß, dass mit der Originalformel nie zu sehr herumgefickt wird. Die nackte musikalische Gewalt des angolanischen Kuduro und des britischen Grime scheinen doch unendlich weit entfernt. Hier stylen Musikfans einen Sound, hier hört

## MUSIK ZUR ZEIT: MARIO KOELL

Mario Koell ist Art Director der Spex

*Boduf Songs:* »Boduf Songs« *(Kranky / Southern Records)*
Wem der akustische Elliott Smith letztlich doch immer eine Spur zu poppig war: Mat Sweet flüstert mit entwaffnender Stimme, rutscht charmant markant auf den Saiten seiner Gitarre umher und erzielt damit bei mir eine wohltuende Zwangsruhe. Wenn ich diese Musik höre, bin ich Egoist, zwischen dieser Platte und das Ohr passt kein Alltag.

*Death From Above 1979:* »You're Lovely (But You've Got Lots Of Problems)«
*(aus dem Album »You're A Woman, I'm A Maschine«, 679 Recordings)*
Die passende Konterzeile zu Martha Wainwrights aktuellem Albumtitel und nach wie vor effektiver Koffeinersatz am Montagmorgen. Ein viel zu früher offizieller Tod für dieses Projekt im Jahre 2006, ein Nachfolge-Album wird es wohl nie geben.

*These New Puritans:* »Beat Pyramid« *(Domino)*
Je mehr mich diesjährlich eine »The«-Band nach der anderen mit ihren jeweiligen Nachfolge-Alben langweilt, desto mehr verankert sich das Debut dieser neuen Puritaner: »Elvis« ist ohnehin schon jetzt die Single des Jahres, Songs wie »Numbers« und »Infinity Ytinifni« verursachen hemmschwellenfreie Muskelzuckungen. Und live ist das Ganze ein Uhrwerk. 1+.

*Chris Clark:* »Empty The Bones Of You« *(Warp)*
In The ›Hall‹ Of The Frickelkönig. Als Clark noch Chris war. Als er mich in Schallräume warf und mir mittels Hall-Digitalismus unendliche Weiten in den Kopf zeichnete... nur um mir fünf Meter weiter mit einer unmittelbaren Breakbeat-Ohrfeige zu zeigen, dass der ganze Zauber direkt vor meiner Nase stattfindet. So bin ich nah. Jetzt bin ich fern. Sesam-Grobi der Neuzeit hätte diese Aufnahme zu seinem ganz persönlichen Soundtrack erklärt. Doppelter Erlebnisspaß für mich: rundum gelungenes Artwork von The Designers Republic, selten waren Lieblingsfarben schöner präsentiert.

*John Frusciante:* »To Record Only Water For Ten Days« *(Warner Music)*
Inselplatte. Noch immer. Und die Peppers sind mir egal. Seit jeher. Frusciante macht das, was ich selber tun würde, wenn ich es in Sachen »Musikmachen« nur könnte: er lotet auf unaufdringliche, reduzierte und für mein Empfinden höchst ehrliche Weise Emotionen aus. Und jede denkbare wird bedient. Nichts wirkt hohl aufgesetzt, pathetisch, künstlich. Alles klingt hingebungsvoll eingesetzt, authentisch, künstlerisch. Bitte genau hinhören. Sehr genau. Es ist wie so abgedroschen oft: weniger ist mehr. Und mehr weniger kann man nicht richtig machen.

man nicht Verzweifelte, die sich hysterisch die Seele aus dem Leib dröhnen. So ist die Gesamtstimmung auch eher aufgeräumt, manchmal fast verträumt. Tatsächlich ist das Album dann am besten, wenn eine gewisse Sentimentalität zugelassen wird, wie in dem länglichen Instrumental »Men In Uniform« oder der Semiballade »Olha ela de novo«. Diese Momente sind jedoch deutlich in der Minderheit. In der Mehrheit märt sich eine unreflektierte Verehrung und Verklärung einer vergangenen Epoche aus, die auch nicht besser war als jede andere.

2

## *BLAKTRONIKS*
### *»Mechanized Soul«*

*(Rubaiyat / Phazzadelic / Groove Attack) bereits erschienen*

**TEXT:** CARLOS DE BRITO

Man kann in Verbindung mit Blaktroniks gern vom ›ewigen Geheimtipp‹ sprechen. Vom mittlerweile fünften Album ist die Rede, doch wer sich einzig an »Seduction At 33 1/3« aus dem Jahre 2002 erinnern kann, dürfte bereits als gut Informierter gelten. Nicht mal die sonst jede obskure Veröffentlichung listende Datenbank discogs.com hat von den drei anderen Alben gehört. Bekannt ist: Blaktroniks ist das Projekt des in Detroit geborenen und mittlerweile in Oakland lebenden Edd Dee Pee. Seine Vision afrofuturistischer Musik stößt in seinem Heimatland auf wenig Resonanz, weshalb er seine Produktionen in Deutschland veröffentlicht. Der ungewöhnliche Gruß in den Credits zu »Mechanized Soul« an die Knights Of Heidelberg Castle erklärt sich durch seine Labelwahl. Vormals auf Moving Records veröffentlichend, erscheint sein neues Album auf Rubaiyat. Beides sind Labels aus der ehemaligen kurpfälzischen Residenzstadt.

Dort hat man die Qualitäten von Edd Dee Pees mechanisiertem Soul erkannt. Denn es sind eigenständige und innovative Produktionen, bei denen man auch nach zig Durchläufen noch neue Partikelchen entdeckt. Vergleiche können nur hinken. Dennoch ein Versuch: Freestyle Fellowship und The Roots kommen einem in den Sinn, was das politische Bewusstsein im Hiphop-Kosmos angeht. Mit 4Hero haben Blaktroniks die Bandbreite von synkopierten bis kerzengeraden elektronischen Beats gemein, und die sonische Experimentierfreude erinnert mehrmals an die Reisen Sun Ras. Bleibt ein nicht unwichtiger Bestandteil der Musik: Soul. Ein losgelöst vom Rest in die Irre führender Begriff, denn für den neuerlichen Aufguss dieses Genres sind andere zuständig: Amy Winehouse, Duffy etc. Edd Dee Pee und sein maßgeblich an dem Album beteiligter Vokalist, sein Vater Edward Robinson – ehemals Sänger in Detroit, heute Priester – entwickeln eine radikal zukunftsgewandte Soulinterpretation. Die ist mal hypernervös, mal gemächlich mäandernd, sie kombiniert harsche Beats mit butterweichen Duetten – exzellent von Moritz von Oswald gemastert – und gibt obskuren Sounds von Steeldrums, Windsynthesizern und Co. gebührenden Platz. »Mechanized Soul« ist ein gutes Beispiel dafür, dass etwas größer sein kann als die Summe seiner Teile. Bleibt zu hoffen, dass diesmal mehr Leute etwas davon mitbekommen.

3

## *RACHEL UNTHANK & THE WINTERSET*
### *»The Bairns«*

*(Rabble Rouser / Broken Silence) bereits erschienen*

**TEXT:** THOMAS HÜBENER

Joanna Newsom, Sufjan Stevens, Alasdair Roberts, Alela Diane: Ganz ohne Zweifel segelt handgemachte Musik mit Bezug zu Wald, Stickerei und ein wenig spooky Naturmagie zurzeit in einem starken Wind, der sich aus dem Entfremdungsschmerz der Moderne speist. Man muss dieser dies- wie jenseits des Atlantiks wirkenden Strömung dankbar sein, treibt sie doch immer wieder Musiker ins Blickfeld, die sonst außerhalb ihrer Nische wenig Beachtung fänden. Das ist auch der Fall bei Rachel Unthank & The Winterset, einem weiblichen Folkquartett aus der englischen Region Northumbria, das mit »The Bairns« sein zweites, in England bereits im letzten Jahr erschienenes und


Warp Records

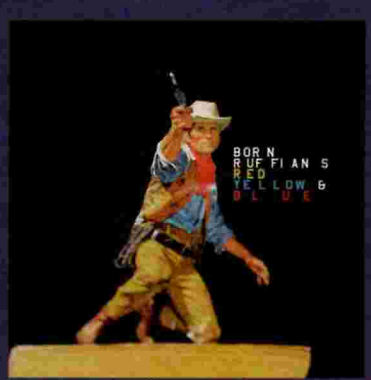
Also out now:
Pivot "In The Blood"
(with remixes from Clark and Rustie)
12"/Download
www.myspace.com/pivotpivot

Gravenhurst
"Nightwatchman's Blues / Farewell, Farewell"
Ltd 2 x 7"/Download
www.gravenhurstmusic.com

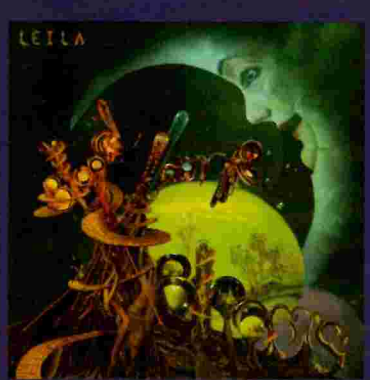
www.warprecords.com
www.bleep.com

ROUGH TRADE

Jamie Lidell
Jim
CD/LP/Download
Out Now
www.jamielidell.com




Born Ruffians
Red, Yellow & Blue
CD/LP/Download
Out Now
www.bornruffians.com




Leila
Blood, Looms & Blooms
CD/LP/Download
Out July 08
www.myspace.com/leilaarab

Flying Lotus
Los Angeles
CD/2LP/Download
Out June 08
www.myspace.com/flyinglotus

# THESE BEATS ARE LEGAL

*Hiphop und R&B mit Stephan Szillus*

In den letzten Monaten macht die Worthülse vom ›Hipster Rap‹ verstärkt die Runde. Bereits vor rund zwei Jahren von Village-Voice-Blogger Tom Breihan für Phänomene wie Lupe Fiasco, The Clipse und Lil Wayne geprägt, meint man mit dem Begriff heute eine diffuse, verstreute Szene, deren gemeinsamer Nenner vor allem drei Dinge sind: Referenzen an die Goldene Ära, eine Offenheit gegenüber Electronica und Indierock sowie ein Faible für Supra-Sneaker und japanische Raw Denims. Eine weitere Gemeinsamkeit: Alle unter diesem Begriff zusammengefassten Künstler nutzen das Internet und insbesondere Blogs äußerst geschickt als Promotionwerkzeug. Zwar sind die Hipster-Rapper vielleicht nicht die größte Revolution seit Marley Marl, aber einige von ihnen bereichern das Spiel zumindest um eine spannende Facette.

Drei Herren scheinen die potenziellen Stars des Genres zu sein: Zum einen *Wale* aus Washington D.C., der die Go-Go-Tradition seiner Heimatstadt mit lässigem Swagger-Rap à la Camp Lo verbindet und dessen Mixtape »100 Miles And Runnin« (myspace.com/wale202) schon zu einem Majordeal bei Interscope und einem Feature auf dem neuen The-Roots-Album führte. Zum anderen *Jay Electronica*, ursprünglich aus New Orleans stammend, aktueller Boyfriend von Erykah Badu und Buddy des verstorbenen Produzentengenies J Dilla. Seine fünfzehnminütige Vorstellung »Act 1: Eternal Sunshine (The Pledge)« (Control Freaq) und die zahlreichen im Netz erhältlichen Freestyles auf Dilla- und Mr.-Porter-Beats sorgen seit Monaten für Wirbel, nicht nur in der verknöcherten True-School-Fraktion. Der Dritte im Bunde, der 22-jährige *Mickey Factz* aus der Bronx, berappt auf seinen Mixtapes »Heaven's Fallout« und »The Leak Vol. 1: The Understanding« (gfcny.com) lieber Konsens-Electronica von Daft Punk, Ed Banger und Röyksopp. Seine aktuelle Single »Rockin And Rollin« (feat. The Cool Kids) ist ein druckvoll-minimalistisches Brett, das zumindest eine vage Ahnung davon zurücklässt, was uns auf seinem richtigen Soloalbum erwarten könnte – wenn er denn mal einen Deal bekäme. Vorreiter der Szene sind ebenfalls die gerade erwähnten Chicagoer Brüder Chuck und Mikey, zusammen bekannt als *The Cool Kids*. Die minimalistischen Beatgerüste auf ihrer endlich erschienenen Best-Of-Internet-Leaks-EP »The Bake Sale« (Chocolate Industries) schulden Mantronix, Rick Rubin und Beatmaster Clay D genausoviel wie den jüngeren Bass-Derivaten aus Südlondon, Baltimore und Rio. Einen ähnlich retro-futuristischen Soundentwurf legt das Stück »F.A.T. Boys 08« des kalifornischen Trios *Pacific Division* vor, das im letzten Jahr bereits mit seinem Blendtape »Sealed For Freshness« auffallen konnte, und dessen zweiter kursierender Track, »Paper«, eher in Richtung souliger Neo-New-School-Ästhetik geht, wie man sie von Little Brother und artverwandten Acts kennt. Das Duo *Kidz In The Hall* hat indes mit »The In Crowd« (Duck Down) soeben ein viel beachtetes zweites Album veröffentlicht, dessen Feature-Liste bereits einen Rundumschlag im Hipster-Rap-Universum darstellt. Die erstklassige Single »Drivin Down The Block« gibt es einmal im El-P-Remix und einmal mit Pusha T von The Clipse, Bun B von UGK und den Cool Kids an den Gastversen. Und noch mal Hipster Rap: Im Gegensatz zu den Coolen von der Schule hat sich das Duo *The Knux* bereits offen gegen diese Etikettierung gewehrt, dennoch vereint ihre großartige Throwback-Single »Cappuccino« (Interscope) einige ästhetische Attribute, die eine Rezeption in diesem Zusammenhang nahelegen. Und wenn am Ende des Tages solch grandiose Musik dabei entsteht wie hier, dann sind Klassifizierungen ohnehin völlig nebensächlich.

Bleibt zu erwähnen, dass der Begriff des Hipster Rap natürlich unerträglich schwammig ist. Die einen wollen die ganze New-World-Music-Blase um The Rub, Diplo, Switch, Sinden und Konsorten genauso dazuzählen wie A-Traks Fool's-Gold-Label, das mit Kid Sister (»Pro Nails«) und Kid Cudi (»Day N Nite«) zwei interessante Acts im Roster hat, für andere gehören sogar noch der Baltimore-Bass-Haufen um Spank Rock und XXXChange, die Post-Dilla-Blase um Flying Lotus, Hudson Mohawke und Rustie sowie die ganze zweite Beat Generation dazu. All dies ist interessante Musik und letztlich auch ein Beweis für die aktuelle Lebendigkeit der Hiphop-Kultur, sofern man ihre Definition nicht stalinistisch auslegt. Doch wollen wir hier nicht ausufern. Den Rest müssen iTunes, YouTube und Google erledigen. Viel Spaß beim virtuellen Crate Diggin'!

## *NO AGE*

*»Nouns«*

*(Sub Pop / Cargo) bereits erschienen*

**TEXT:** LINA BRION

In einem feuchten, dunklen Kellerloch vor einer dicken Stahltür: Hier beginnt »Nouns«. Es hämmert, rasselt, rauscht und prescht nach vorn, dröhnend und dumpf. Die Stahltür vibriert, dahinter hüpft eine verschwitze Menge, mittendrin: No Age. Das zweite Album des Duos aus Hollywood, L.A., klingt unmittelbar nach einer Live-Show, energetisch, euphorisch und ungerade. Dean Spunt und Randy Randall haben von klammen Spelunken über Support-Shows für die Liars und Battles bis zu veganen Picknicks schon alles bespielt und legen größten zu Recht massiv gefeiertes Album präsentiert. Ein Klavier, dem viel Zeit zum Verhallen gestattet wird; eine helle, seltsam alterslose Stimme im Geordie-Dialekt; das perfekt getimete, getragene rhythmische Klackern von Holzschuhabsätzen; solitäre Kammerstreicher, die zur Mitte des Stückes einsetzen – fertig ist »Felton Lonnin«, ein neu arrangiertes und mit Lyrics aus der Feder der nordostenglischen Singer-Songwriter-Legende Johnny Handle angereichertes Traditional. Es verbindet die Meditativität der Impromptus eines Erik Satie und Harold Budd mit der konzentrierten Aura bedrohlicher Erwartung, welche die Stücke der großen englischen Folkchanteuse Shirley Collins verströmen. Es geht auch in den restlichen moritatenhaften Erzählungen um die üblichen angefinsterten, Nick-Cave- und Current-93-affinen Folksujets: In Storyteller-Duktus ist vom Martyrium von mit gewalttätigen Trinkern verheirateten Frauen ebenso die Rede wie von ungetauften Babys, deren sterbliche Überreste unter Weißdornbüschen begraben liegen. Musikalisch bricht man die Konventionen der Gattung immer wieder auf. Das geschieht durch sich zunächst dem Verstummen nähernde und dann in mariachihafte Ausgelassenheit rutschende Seemannsverabschiedungslieder, die Vertonung abgründiger englischer Nursery Rhymes und leicht hysterische Ausritte in ein Cabaret der Marke Brecht/Weill. Das ein oder andere proggy Jazzornament ist auch dabei. Bis auf ein paar Eigenkompositionen sowie ein Will-Oldham- und ein Robert-Wyatt-Stück bedienen sich die vier, die mit der Musik von The Watersons, June Tabor und Richard Thompson aufwuchsen, aus dem Fundus des traditionellen englischen Folks. Auffällig ist das gänzliche Fehlen von Gitarren bei gleichzeitiger Prominenz von Fiddle und Klavier. So bewahrt »The Bairns« die Folktradition und modernisiert sie zugleich.

Wert auf den Community-Gedanken: Band und Rezipienten bilden für sie ein Kollektiv. Auf ihrem Internet-Blog stellen sie – höchst zeitgeisty – fast täglich unzählige Schnappschüsse von sich und ihren Freunden online, ihr Album veröffentlichen sie allerdings – ganz traditionsbewusst – im hochwertigen Pappumschlag und leisten sich dafür ein 35-seitiges Booklet voller Foto- und Collagekunst mit Faible für Typografie und Trash-Ästhetik.

Sozialisiert in der Skate-Punk-Szene von L.A., mit Black Flag und DIY-Attitüde, sind No Age unter gleichem Namen auch Visual-Arts- und Performance-Künstler, Designer und Kuratoren. Die Kunst als natürlicher Lebensbestandteil und substanzielles Kommunikationsmittel: Das ist das zeitlose Element bei No Age. »Nouns« dauert mit zwölf Stücken gerade mal eine halbe Stunde und klingt so gradlinig wie unprätentiös. Randall schrammt und gniedelt seine Gitarre, Spunt drischt aufs Schlagzeug ein und singt monoton und neblig über »Things I Did When I Was Dead«. Die beiden feuern Noise und Feedbacks, feiern Schellenkranz und Störgeräusch, stolpern im Tempo und in den Dissonanzen. Dabei stützen sie sich jedoch auf ein Gerüst fast süßlicher Popharmonien. Ausnahmen bilden die zwei Instrumental-Stücke »Keechie« und »Impossible Bouguet«. Letzteres klingt, als steigerten sich heranbrausende Riesenhummeln und eine sirrende Mückenschar zu einem rauschhaften Frühlingstanz der Insekten, begleitet von einer Unterwassergitarre und einem leisen Elefanten.

## *SILVER JEWS*

### *»Lookout Mountain, Lookout Sea«*

*(Drag City / RTD) bereits erschienen*

**TEXT:** ALEXANDER KÖHN

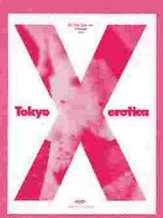
David Berman, Sänger und Kopf der Band Silver Jews, bekennt sich gerne zur Unvollkommenheit. »All my favourite singers couldn't sing«, erklärte er bereits im Jahre 1998 freimütig auf der LP »American Water«, einem kleinen, leider häufig übersehenen Meisterwerk. Ein flüchtiges Augenzwinkern, denn auch Berman selbst kann nicht singen. Seine Stimme ist holprig, sie zittert und wankt, was bislang jedoch nie als Mangel empfunden, sondern vielmehr als Ausdruck eines charmanten Dilettantismus geschätzt wurde. Jener Sprechgesang, vorgetragen mit einem warmen dunklen Timbre, und der ungekünstelte Lo-Fi-Sound fungierten bei den Silver Jews stets als Erkennungs- und Qualitätsmerkmal. »American Water« prägte in dieser Hinsicht den bandeigenen Stil nachhaltig: ein humorvolles und zugleich wehmütiges Alternative-Country-Album, mit Bedacht analog instrumentiert und voller skurriler Beobachtungen. Das tröstliche Hupen am Ende von »Honk If You're Lonely Tonight«, ein akustisches »Wird schon wieder!«, bleibt unvergessen.

Zehn Jahre, zwei Alben und einen Selbstmordversuch später veröffentlicht der Songwriter und Geschichtenerzähler Berman nun »Lookout Mountain, Lookout Sea«, die sechste Silver-Jews-LP. Bislang war das Line-Up der Band einer ständigen Fluktuation unterworfen. Stephen Malkmus, 1989 bei der Gründung dabei, geriet schnell zum On-and-Off-Mitglied, mehr als zwanzig Gastmusiker kamen und gingen wieder. Diesmal sind nur jene fünf Akteure dabei, mit denen Berman zuletzt auch tourte. Für »Lookout Mountain, Lookout Sea« hat er den Bandsound verdichtet: Jeder Akkord wurde sauber gegriffen, an der Produktion deutlich hörbar gefeilt. Herausgekommen ist ein intensives und abwechslungsreiches Werk.

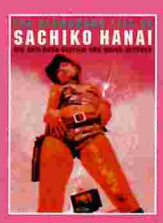
Herzergreifend wirkt das countryesk-sehnsüchtige »Suffering Jukebox« mit dem hymnischen Refrain, während im Hintergrund die Gitarre gently weeped. Selten klang Bermans Stimme so durchdringend und melancholisch wie in »My Pillow Is The Threshold«. Doch schon im nächsten Song, »Strange Victory, Strange Defeat«, besiegt der bärtige Poet die eigene Trauer. Sonne bricht durch die schwarzen Wolken, wenn er in wohligem Ton von im-

RAPID EYE MOVIES
PRÄSENTIERT

PINK
CINEMA

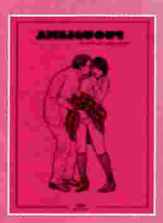



TOKYO X EROTICA
Regie: Takahisa ZEZE
»Ein weiterer Beweis für die künstlerische Vielfalt japanischer Sexfilme.«
Midnighteye




THE GLAMOROUS LIFE OF SACHIKO HANAI
Regie: Mitsuru MEIKE
Der erste Anti-Bush-Sexfilm!

THE STRANGE SAGA OF HIROSHI THE FREELOADING SEX MACHINE
Regie: Yuji TAJIRI
»eine durchgeknallte Parodie, eine schräge Liebesgeschichte oder ein Sexfilm auf Speed?«
Nippon Connection




AMBIGUOUS
Regie: Toshiya UENO
Fünf Menschen die den Tod suchen und die Lust finden…
»Überwältigend und inspirierend.«
Snowblood Apple – Asian Extreme Cinema

AB AUGUST AUF DVD

QUICK 'N' DIRTY
JAPANISCHE SOFTSEX-FILME AUF DVD

DVD VIDEO

www.rapideyemovies.de

VERTRIEB:
AL!VE

# DIRECT CUTS

## *Clubmusik mit Holger Klein*

*Move D* blickt auf eine wahrlich beeindruckende Diskografie zurück, und seine Alben auf Source Records oder Fax darf man getrost als Klassiker bezeichnen. Jetzt kommt mit »Songs From The Beehive« (Smallville / Kompakt, siehe Abb.), dem bereits zweiten Album in Zusammenarbeit mit dem Hamburger Künstler Benjamin Brunn, ein weiterer hinzu. Brunn machte bislang mit Veröffentlichungen auf dem Essener Elektroniklabel Bine Music von sich reden, gemeinsam präsentieren Move D und Brunn sieben wunderbare Stücke, die viel Zeit haben, sich zu entwickeln, und diese auch zu nutzen wissen, während sie zwischen Minimal, Detroit Techno, Deep House, Dub und Jazz changieren. Move D und Benjamin Brunn sind ständig in Bewegung, die Arrangements haben den Charakter einer Jamsession.

Noch keine rechte Vorstellung hatte man vor 15 Jahren, dass die Jobperspektive eines DJs im Techno-/House-Geschäft tatsächlich bis ins Rentenalter reichen könnte. Doch der Glaube an die Zugkraft von Namen wie Laurent Garnier oder Josh Wink ist bei den Programmverantwortlichen der Clubs ungebrochen. Der letzte Clubhit von *Laurent Garnier* allerdings liegt fast zehn Jahre zurück. In der Zwischenzeit hat der Franzose nur zwei etwas überambitionierte Listening-Alben zwischen Jazz und Ambient Techno veröffentlicht. Nun stehen die Zeichen auf Rückbesinnung: »Back To My Roots« (Innervisions) heißt die mächtige neue Maxi von Laurent Garnier auf dem Berliner Renommierlabel Innervisions. Das epische »Going Back To My Roots« lässt alles andere, was in der industriegenormten Techno- und Deep-House-Welt derzeit so passiert, denkbar alt aussehen. Und mit *Josh Wink* erlebt dieser Tage gleich ein anderer Veteran einen zweiten Frühling. An der Bewertung des kreativen Werks von Josh Wink scheiden sich die Geister ja ohnehin, das auf einem Orgelriff aufbauende »Stay Out All Night« (Ovum) ist jedoch über jeden Zweifel erhaben. In diesem Fall schließen wir uns ausnahmsweise sogar mal dem Urteil der britischen DJ-Eminenz Pete Tong an: »This should be the biggest dance record in the world, this year«, prophezeit dieser. Zurück ins Jahr 1984 und zu den Ursprüngen jenes Genres, das zwei Jahre später als ›House Music‹ die Welt erobern sollte, führt uns die Wiederveröffentlichung von *Z-Factors* »Dance Party Album« (Cititrax). Z-Factor waren ein Duo aus Chicago, das aus Jesse Saunders und Vince Lawrence bestand. Inspiriert von der »Hot Mix 5«-Radiosendung des Lokalsenders WBMX stellten Z-Factor die Synthesizer-Soundästhetik europäischer New-Wave-Produktionen auf ein Fundament aus disco- und funkbeeinflussten Rhythmustracks, erzeugt mittels des legendären Roland-808-Drum-Computers. Die Original-LP ist längst ein rares Sammlerobjekt, nun ist dieses so aufschlussreiche wie unterhaltsame Zeitdokument auch zum regulären Preis erhältlich.

Nachdem es Hercules And Love Affair auch bis ins Feuilleton und in die Mainstreammusikmedien geschafft haben, liest man immer wieder von der angeblichen Rückkehr von Disco. Wie eigentlich jedes Jahr seit der Jahrtausendwende. Doch so akribisch manche Spielart von Disco inzwischen aufgearbeitet sein mag, wirklich gut gemachte Italo-Disco-Compilations gab es bislang nicht. Das ändert sich nun mit »Disco Italia« (Strut). Stevie Kotey, den man als Macher des Labels Bearfunk und als DJ der Chicken Lips kennt, hat diese schöne Übersicht über die in den späten Siebzigern und frühen Achtzigern so präsenten Italoproduktionen von Acts wie Kasso, Kano oder Tullio de Piscopo zusammengestellt. Und Italo Disco meint hier eindeutig nicht die späteren kommerziellen Auswüchse von Scotch oder Lee Marrow.

Schon sehr lange angekündigt war das fantastische Longplay-Debüt von *Low Motion Disco* aus der Schweiz. Nun endlich erscheint »Keep It Slow« (Eskimo) tatsächlich. Das Album steht für einen Sound, den man Ambient Disco nennen könnte. Da erinnert einiges an das legendäre »Chill Out«-Album von KLF, von der Struktur her ist es nichts anderes als Neunziger-Downbeat-Sampling-Kultur. Doch ist man hier gerne geneigt, fünfe mal gerade sein zu lassen, und findet es toll, dass die Single »Love Love Love« fast ausschließlich auf dem Eigthies-Boogie-Klassiker »I Love You More« von Rene & Angela basiert. Den kennt man zwar auch zur Genüge aus Notorious B.I.G.s Hit »I Love The Dough«. Doch bei Low Motion Disco klingen selbst abgenutzte Samples wieder unwiderstehlich.

portierten Eichhörnchen singt und ohne Neid oder Arroganz die »handsome grandsons« aus den Rockmagazinen belächelt. Klassische ›Bermanisms‹, Beispiele für den Sprachwitz des Mannes aus Williamsburg, Virginia, begegnen dem Hörer erneut im Kernstück des Albums, dem sechsminütigen »San Francisco BC«, einer traumwandelnden, tragikomischen Beziehungsgeschichte: »Since her dad, a local barber, had been beaten do death / She had become a vocal martyr in the vegan press«. Aus der Logik des Reims geborene Storys dieser Art bringt weiterhin nur David Berman zustande.

1

## *MATMOS*

### *»Supreme Balloon«*

*(4AD / Beggars / Indigo) bereits erschienen*

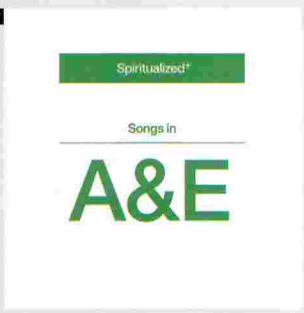
**TEXT:** KONRAD FEUERSTEIN

Das neue Ding: Musik aus Strom. Matmos stellen nach all den Jahren ihre eklektische Konzeptionalität eklektisch-konzeptionell auf den Kopf und sagen: »No microphones were used on this album«. Denn es gibt diesmal keine naturidentischen Found Sounds und keine gesampleten spätmittelalterlichen Obskuro-Instrumente zu hören, sondern ausschließlich das Innenleben diverser Synthesizer, Sampler und Computer. Drew Daniel (aka The Soft Pink Truth) und Martin C. Schmidt laden zu einer Revue analoger und digitaler Gerätschaften aus allen Epochen. Sie geben sich päpstlicher als der Papst und überraschen im Elektronikkontext mit einem rein elektronischen Album. Unter Verfechtern bipolarer Catchphrases ist das natürlich ein alter Hut: konventionell is the new originell, linientreu the new anarchisch. Tatsächlich verorten Matmos sich stilistisch eine ganze Ecke ›allgemeiner‹ als auf ihren letzten Werken: keine Renaissance-Bizarrerien wie auf »The Civil War«, kein Track-by-Track-Genrehopping wie auf »The Rose Has Teeth In The Mouth Of A Beast«. Wenn es auf »Supreme Balloon« Stilzitate und historische Bezüge gibt, dann in Richtung der Frühgeschichte elektronischer Musik – ob Neue Musik, Soundtrack oder experimentelle Gebrauchsmusik. Ironiefrei wie selten, fahren die beiden Akademie-Überflieger ihr musikhistorisches Hintergrundwissen auf, um aus voller Seele einer Art – Achtung, noch ein schickes Paradoxon – Avantgarde-Traditionalismus zu frönen. In dem aufgeräumten Blubber-Gezirpe und Sinus-Geflöte des überlegenen Ballons hören wir deutliche Spuren von Pierre Henry, Raymond Scott, Oskar Sala, Brian Eno, Karlheinz Stockhausen und Delia Derbyshire bzw. dem BBC Radiophonic Workshop. »Les Folies Francaises«, ein ›Cover‹ des Barock-Komponisten François Couperin (1668–1733) ist zudem eine eindeutige Hommage an die Bach-Bearbeitungen von Walter/Wendy Carlos; der Titeltrack steht mit 24 Minuten psychedelisch-eingeweichter Minimal Music in bester Terry-Riley-Tradition. Genrefremde Zitate dagegen werden vermieden, abgesehen von ein paar Takten griechischer Wein in »Exciter Lamp And The Variable Band« – das Album ist nüchtern-abstrakt gehalten, ohne deswegen gleich humorlos zu klingen. Ehrensache, dass auch

1

2

3




die Gaststars thematisch passend ausgewählt sind: Neben likeminded Kumpels wie Jay Lesser und Keith Fullerton Whitman aka Hrvatski gibt Marshall Allen – ein Überlebender des Sun Ra Arkestra, normalerweise vorrangig Altsaxofonist – ein Gastspiel am Electronic Voice Instrument. Aufgenommen wurde auch noch teilweise in den legendären Pariser INA/GRM-Studios (Institut National de l'Audiovisuel, Groupe de Recherches Musicales). Selbst wenn sie es sich vornehmen: Ganz ohne Konzeptschnickschnack und Luxus-Extras einfach nur ein neues Album einspielen, das schaffen Matmos dann doch nicht.

2

## *KAKI KING*

### *»Dreaming Of Revenge«*

*(Cooking Vinyl / Indigo) VÖ: 27. Juni*

**TEXT:** CARMEN BÖKER

Sie könne die Gitarre zehnmal besser schrubben als er – sagt Foo-Fighters-Frontmann Dave Grohl über Kaki King, was kein übles Kompliment ist. Katherine Elizabeth King, Jahrgang 1979, wurde 2006 vom Rolling Stone in den Rang eines von zwanzig »New Gods of Guitar« erhoben, als erste Frau überhaupt. Und auf ihrem neuen Album »Dreaming Of Revenge« nutzt sie ihr Instrument tatsächlich virtuos wie ein ganzes Salonorchester, schöpft seine Ausdrucksmöglichkeiten aus wie die einer einfühlsam modulierenden Altstimme – für eine ätherische, poetische, versponnene Alternative-Variation, die wie der Soundtrack zu einer Sonnenuntergangsbeobachtung bei klimatisch angenehmen Verhältnissen anmutet.

So besinnlich und bekömmlich geht dann auch der Film »Das Leben der Anderen« als Inspirationsquelle in das Stück »Can Anyone Who Has Heard This Music Really Be A Bad Person?« ein. King lässt die Akustische sirren und schweben wie Streichersätze, krault sie zierlich nach Songwritermanier oder nutzt sie perkussiv zum Aufbau trockener Grooves, dann wieder klagt eine Steel Guitar hohl ihr Leid, werden die Finger-Picking-Weisen gelayert mit anderen Instrumenten – um meistenteils durchaus einprägsame Popsongs zu schaffen, keine bloß am Ohr vorbeistreichende, instrumentale Begleitmusik.

Für ihr nunmehr viertes Album arbeitete Kaki King mit dem Produzenten Malcolm Burn zusammen, der etwa schon für Emmylou Harris oder Daniel Lanois wirkte. Burn, bei den meisten Titeln auch an den Drums zu hören, brachte sie dazu, ihre detailliert ausgearbeiteten Konzepte zu vergessen und im Studio einfach draufloszuspielen – was tatsächlich oft eine spontane, geradezu funkelnde Frische erzeugt. Man müsse die Melodien mitpfeifen können, wenn man gerade damit beschäftigt sei, einen Baumstamm durchzusägen, so lautete die Vorgabe an King. Zu diesem Multitasking-Anspruch gehört auch, dass sie auf »Dreaming Of Revenge« bei vier von elf Titeln erstmals eigene Texte singt – während sie früher ihre Stimme eher nur als einen weiteren musikalischen Effekt nutzte. »Life Being What It Is« und »2 O'Clock« seien ›break-up songs‹, gibt sie selbst zu Protokoll, aber ohnehin durchzieht das gesamte Album ein melancholisch wegdriftender, dabei allerdings nie sentimentaler Ton. Auch die anderen beiden Vokalstücke sind im Wesentlichen durchdrungen von der Mühsal der Beziehungsgestaltung, vom ernüchterten Aufwachen am Morgen danach, vom Sichdavonstehlen und dem kleinen Rührungsmoment, wenn man dann doch einen lieben Zettel in der Jackentasche vorfindet. Kaki King singt verhalten, sanft, süß, mit einem Kleine-Mädchen-Appeal, der allerdings nichts Kokettes oder Naives an sich hat, sondern in seiner Kombination aus ätherischem Klang und nüchterner Weltsicht vielleicht ein bisschen an Emiliana Torrini erinnert. »I don't wanna go, but I can't say I had a good time«, heißt es in »Saving Days In A Frozen Head« – so kühl kann heute Romantik klingen.

3

## *SPIRITUALIZED*

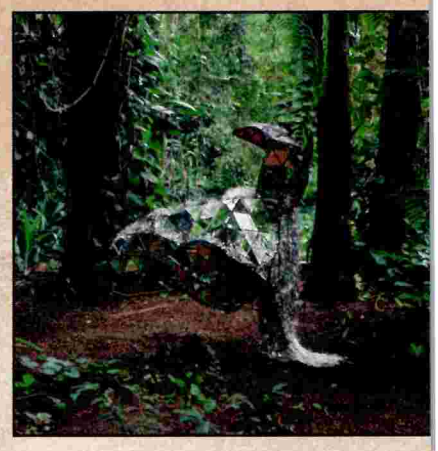
### *»Songs In A & E«*

*(Cooperative / Universal) VÖ: 27. Juni*

**TEXT:** RALF KRÄMER

Die Erwähnung von Tonarten in Titeln, ein Gestus der klassischen Musik, hat immer etwas zugleich Musterschüler- und Glaubensbekenntnishaftes. Man meint es ernst mit der Musik. Fudge Tunnel debütierten mit »Hate Songs In E«, Alicia Keys mit »Songs In A Minor«, und nun hat das Bandprojekt von Jason Pierce mit A- und E-Dur zwei der gebräuchlichsten Stimmungen zum aktuellen Motto erklärt, ohne es freilich konsequent umzusetzen. »Baby I'm Just A Fool« ist zum Beispiel in D. Unschuldig sind Spiritualized nicht an solcher Bedeutungshuberei, die sie schließlich schon misstrauenerweckend im Namen tragen. Aber letztlich kommt man so nicht weiter. Fakten. Die harten Tage, mitten in die Albumproduktion gebrochen, sind vorbei. Jason

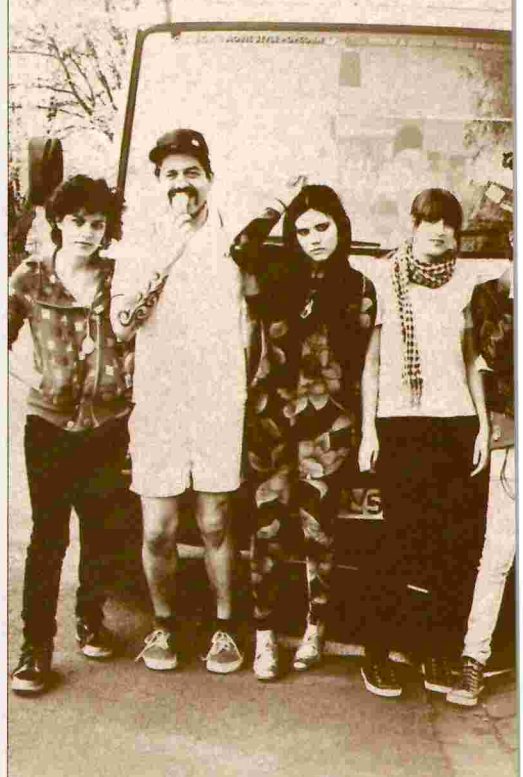
20 YEARS OF SUB POP
ABSOLUTELY NOTHING SOUNDS BETTER



CSS
Donkey CD/LP
(Sub Pop)

Cool. Cooler. CSS! Das neue Album der coolsten BrasilianerInnen übertrifft alle hoch gesteckten Erwartungen.

»Der Einfluss, den die 24-jährige Lovefoxxx die Popkultur hat, steigt ständig...« – **Musikexpress über CSS Frontfrau Lovefoxx**
**Platz 3 der „Cool List 2007" im NME**



SUB POP

CARGO RECORDS SINCE 1998

www.cargo-records.de

Pierce ist zurück von der Intensivstation, hat seine Lungenentzündung überlebt, rockt seine Auferstehung aber allenfalls in »I Gotta Fire« und dem Highway-Gospel »Yeah Yeah«. Überwiegend herrscht Entspannung. Ladies and gentlemen, we are floating through Blues into Americana, ein wenig Stax-Soul, last exit Folkpop – das sind eher die Eels mit Vic Chesnutt am Mikro als Spacemen 3. Auf über 51 Minuten bringen es die 18 Tracks, weil sechs kurze Instrumentale eingestreut sind, allesamt »Harmony« genannt. Und so klingen diese kurzen Skizzen auch – mal mit Pianotupfer angedeutet, mit Akkordeon zugekleistert, zwischendurch mit einer gekrächzten Violine aufgeraut.

Der Mann, der seine erfolgreichste Platte der Trennung von jener Frau verdankt, die ihn für Richard Ashcroft verließ, hat ein Konzeptalbum über eine glücklichere Beziehung vorgelegt. Er stürzt sich mit Verve in große Gesten und intime Momente. Es beginnt mit »Sweet Talk« in einer sehr romantischen Nacht, mit wenigen Streichern und Bläsern. »Soul On Fire« gerät mit einem ganzen Orchester und E-Gitarre zur Hochzeitsmusik. Reiner Kitsch, wenn es auf dem Weg zum Altar nicht folgende Einsicht gäbe: »Freedom is just another word / when you've no one left to hurt«. Die Strafe folgt auf dem Fuße mit einer dann doch noch mal sehr lauten, gefiepten, harten Ufo-Musik (»You Lie You Cheat«), gefolgt von Versöhnung, trennungsunfähiger Weinseligkeit (»The Waves Crash In«). Dazwischen alles, was sich nie so ganz abschütteln lässt: die Angst, die Stimulanzien, die Todessehnsucht – »Death Take Your Fiddle«, rhythmisiert von einer Darth-Vader-Lunge, am Ende vielleicht Pierce' eigene. Das alles ist durchdacht gebaut und unter der Oberfläche recht naheliegender Melodien abwechslungsreich arrangiert. Das ausgefeilte Sounddesign umschifft die Klippen der Überproduktion. Wie die Geschichte ausgeht, sei nicht verraten. Nur so viel: Der vorletzte Song heißt »Borrowed Your Gun«. Das »A & E« steht wahrscheinlich für Adam und Eva.

1

2

3

4

1

## *SUBTLE*
### *»Exiting Arm«*
*(Lex Records / RTD) bereits erschienen*

**TEXT:** MICHAEL LUTZ

Ein weiteres Kapitel im goldgeschnittenen Buch des Fantasy-Pop. Subtles drittes Studioalbum erzählt von einer rätselhaften Welt, die das Sextett aus der Bay Area San Franciscos gleich auf mehreren medialen Ebenen erfindet. Denn: »Exiting Arm« erscheint nicht bloß als Tonträger, sondern zugleich auch als flashige Webseite, auf der in Form von Grafik und Texten die Komplementärparts zu den facettenreichen Psych-Popsongs versteckt sind. In kryptischen Gedichten hat Adam »Doseone« Drucker, der Subtle als Kreativkoordinator und Wortführer vorsteht, eine ganze Armada konzeptueller Charaktere erschaffen, die seine Fiktion bevölkern. Protagonist dieser Geschichten ist eine Figur namens »Hour Hero Yes«, ein abgeklärter Quasiheld aus der weißen amerikanischen Mittelschicht, der schon auf allen bisherigen Subtle-Alben anzutreffen war und sich auf zumeist ironische Weise den Luxusproblemen seiner Klasse annimmt. Aufwühlende Ereignisse, deren Vertonung entsprechend abenteuerlich klingt. Man mag »Exiting Arm« zunächst als ein Durcheinander von Beats, Raps und Riffs, Stimmen, Melodiefetzen, Soundscapes und punktuierten Geräuschen, als ein beinahe chaotisches Mash-Up von Diktionen und Stilen empfinden. Der Hörer bekommt den Zugang zu diesen vertrackten Songs, wahlweise: versongten Tracks, keineswegs geschenkt. In elf überfrachteten Stücken, die teilweise in einem einzigen improvisierten Take aufgenommen wurden, weben Subtle einen Teppich aus Stimmengewirr und Klang- und Rhythmusschichten, der so manche Stolperfalte wirft. Dabei ist Doseone auch zu eingängigeren Kompositionen fähig, was er längst in zahllosen Kollaborationen unter Beweis gestellt hat. Von Beck und Mike Patton über TV On The Radio, von Prefuse 73, Wolf Parade bis zu Funkstörung ließen alle Doseone mit seinem charakteristischen Näseln für sich rappen, baten ihn um Remixe oder dockten an seine vor pumpenden Beats strotzende Festplatte an. Als weitere wichtige Wegmarke seiner Karriere gilt das transatlantische Projekt 13 & God, zu dem sich Doseone und Jeffrey »Jel« Logan, ebenfalls Subtle-Mitglied und unter seinem Mittelnamen auch Solokünstler, im Jahre 2005 mit The Notwist zusammenschlossen. Doch in der Musik von Subtle scheint alles, was bei diesen unterschiedlichen Acts Verwendung findet, zusammenzufließen: bratzige Gitarren, Sampling und Scratching, Syntheziser, rollende Subbässe, Blas- und Saiteninstrumente, Live-Drumming, Noise, smoothe Electronica, Field Recordings. Inmitten dieses Soundbombasts positioniert sich Doseone als vielseitiger Vokalist, als furioser weißer Speed-Rapper, der bisweilen drei Sätze in einen einzigen Vers presst, so viel hat er loszuwerden. Dann aber, kaum zehn Sekunden später, zieht er eine einzige Silbe über drei Töne hinaus, singt also, und leitet in eine Stimmung über, die mit Hiphop so viel zu tun hat wie ein ›Parental Advisory‹-Sticker mit einer Modest-Mouse-LP. All diese Gegensätze funktionieren nach einem Schlüssel-Schloss-Prinzip, und hat man in den verschiedenen Teilen von »Exiting Arm« erst mal ein stimmiges Ganzes erkannt, mag man manche Stellen sogar cheesy finden – so befreit und schwärmerisch fliegen sie einem entgegen.

2

## *THE OWL SERVICE*
### *»A Garland Of Song«*
*(Southern Records / Cargo) bereits erschienen*

**TEXT:** JENS BALZER

Uhu uhu! Das hat die bezaubernde Blodeuwedd nun davon: Weil die von einem walisischen Hexer aus herrlichen Blumen erschaffene Schöne ihren Ehemann Lleu übel mit dem jungen Goronwy betrog,

wurde sie zur Strafe in eine Eule verwandelt und hockt seither übel gelaunt auf einem Ast; dass sie den Kopf ohne Knacken um die eigene Achse drehen kann, entschädigt sie nur bedingt für die sonstigen Beschränkungen des Eulenlebens. »The Owl Service« heißt ein 1968, während der Hochzeit des britischen Folkrevivals erschienener Fantasy-Roman von Alan Garner, in dem die walisische Legende von Blodeuwedd zum Ausgangspunkt einer magisch-realistischen Teenager-Selbstfindungsgeschichte geriet; schon im Jahr darauf wurde der Stoff zu einer populären Fernsehserie fortentwickelt.

The Owl Service – so nennt sich auch das Projekt des im lieblichen Leigh-on-Sea beheimateten Multiinstrumentalisten Steven Collins. Unter dem Titel »A Garland Of Song« hat Collins eine bemerkenswerte Sammlung traditioneller Folksongs vorgelegt, in deren Arrangements sich die quellentreue Re-Inszenierung verglimmenden Volksliedguts mit einer gänzlich unauthentischen Liebe für pastorale Fantasy und käsige Horrorfilmsoundtracks nach Art von »The Wicker Man« mischt. Wurde das Folkrevival der vergangenen Jahre – von immer wieder gern gehörten Randfiguren wie dem schottischen Seemannsliedsänger Alasdair Roberts einmal abgesehen – wesentlich von appalachisch oder anderweitig altamerikanisch geprägten Barden und Bardinnen bestimmt, schließt The Owl Service nun an die Tradition des britischen Acid Folk der späten Sechziger an. Dieser wurde einerseits von den ethnologischen Volksmusikaufnahmen von Alan Lomax und Shirley Collins geprägt; andererseits von polyglotten Pilzeessern wie der Incredible String Band, die das Liedgut der eigenen Tradition mit psychedelischen Drones aller Art kombinierten; bevorzugt mit singenden schwingenden Transzendenzgeräuschen der indischen Sitar.

»A Garland Of Song« erschien im Original vor einem Jahr auf Collins' Hobby-Horse-Label in einer Auflage von genau hundert Exemplaren; jetzt kommt es noch einmal bei den ansonsten auf Doom Metal spezialisierten Southern Records heraus. Tatsächlich sind die Stücke vor allem wegen ihrer Verbindung von scheinbar naiver Traditionsseligkeit und aus der Zeit gefallener Drones interessant; hinter lieblichen Glockenspielen und heiter geglucksten Blumenmädchengesängen kann man die satanisch-ambivalenteste Sitar schwirren hören, seit Mike Heron das unschuldige Instrument in der Incredible String Band zu hendrixhaften Soli missbrauchte.

So ist es durchweg: Süße und Schroffheit, echtes Interesse an der Vergangenheit und unreifer Spaß an viktorianischem Grusel verbinden sich bei The Owl Service auf die erfreulichste Weise. Lediglich Collins' Dauerpartnerin Jo Lepine fehlt – wie auch den anderen Sängerinnen auf dem Album – die ackerbau- und viehzuchtgeplagte Rauheit, die an der Stimme ihres großen Vorbilds Shirley Collins schon vor vierzig Jahren so faszinierte: dieses leicht verwundete Leiern, das man allein durch die Mühsal eines echten Bäuerinnenlebens erwirbt, nicht jedoch durch Fernsehgucken und Schallplattenhören.

3&4

## *THE BUG* »*London Zoo*«

*(Ninja Tune / RTD) VÖ: 4. Juli*

## *iTAL tEK* »*Cyclical*«

*(Plantet Mu / Neuton / NTT) bereits erschienen*

**TEXT:** OLAF KARNIK

Hinsichtlich Workaholism und Aufsplittung der Persona auf multiple musikalische Identitäten ist Kevin Martin durchaus mit dem Adrian Sherwood der achtziger Jahre zu vergleichen. Techno Animal, Ice, God, King Midas Sound, Razor X Productions oder Ladybug sind nur die bekanntesten Projekte Martins; dazu gesellen sich Labels wie Pathological Records, Compilations für Virgin, Kollaborationen mit dem Antipop Consortium und John Zorn, Remixe für Thom Yorke, Grace Jones, Einstürzende Neubauten oder Primal Scream. Einst für eine Dub-Interpretation von Francis Ford Coppolas Film »The Conversation« – ein Film, in dem das prekäre Verhältnis von Überwachung und Paranoia thematisiert wird – ins Leben gerufen, breitet sich The Bug heute auf dem Terrain zwischen UK Dancehall und Dubstep aus. Auf dem Debütalbum »Pressure« wurde 2003 mit dichten Texturen,

## MUSIK ZUR ZEIT: GUSTAV

Gustav hat im Mai ihr zweites Album »Verlass' die Stadt« veröffentlicht

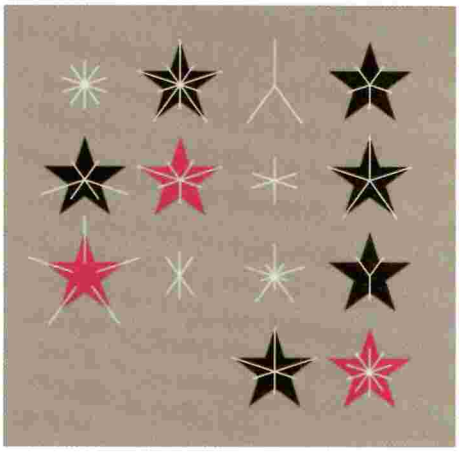
*1000 Robota:* »Wir bauen eine neue Stadt« *(Tapete Records, 2008)*
1000 Robota interpretieren Palais Schaumburg: kantig, scharf und keine Sekunde zu lang. Die Robota-Version auf MySpace toppt beinahe das Video von P.S. auf YouTube.

*F.S.K.:* »Sylvester« *(Buback, 2008)*
F.S.K. interpretieren Sylvester: Musik, in der ich mich sofort zu Hause fühle. Großartig übersetztes und entschleunigtes Refrainzitat. Im diskursiven Affekt zoll ich F.S.K. meinen Respekt.

*Xiu Xiu:* »Under Pressure« *(Kill Rock Stars, 2008)*
Xiu Xiu interpretieren Queen und Bowie auf Jelinek: sehr werkkonform und trotzdem elaboriert verschroben. Wenn Xiu Xiu etwas beherrschen, dann ist das vor allem: expressiv sein, bis der Arzt kommt. Bei anderen schalt ich bei sowas sofort ab – aber ihr Album »Woman As Lovers« ist großes Gefühlskino.

*Thomas/Mayer:* »Über Wiesen« *(Kompakt, 2007)*
Thomas/Mayer interpretieren Blumfelds »Verstärker«-Riff? Merkst du, was ich merke? Unter jeder Wiese liegt auch ein Sarg. Das Blumfeld-Lied, dessen Titel ich – neben »Apfelmann« – am liebsten ausspreche, nämlich: »VEASTÄAKAAA«, ist die Inspiration. Zu Recht. Ein fantastischer Track! »Über Wiesen« und »VEASTÄAKAAA« lassen sich übrigens auch gut hintereinander auflegen.

*Mord:* »Einsam« *(Konkord, 2007)*
Mord interpretieren Morak. Morak, Burg-Jungschauspieler, brachte Ende der Siebziger, Anfang der Achtziger Platten mit Titeln wie »Morak'n'Roll« heraus, glänzte durch unappetitliche Interviews und einen artifiziell-affig anmutenden Punkrockgestus. Entschied sich nach dem Bruch mit dem damaligen Cheffe des Burgtheaters für eine Karriere innerhalb der Österreichischen Volkspartei, die ihm ab dem Jahr 2000 gar das Amt des Kulturministers bescherte. Mord interpretieren zum Ende seiner Amtszeit anno 2007 ›Schizopunk‹ Morak – unglaublich souverän und saugut. Morak war zum Kotzen, Mord an Morak hingegen rinnt runter wie Öl.



# ODYSHAPE

*Selten gehörte Musik mit Joachim Ody*

Neue avancierte Klänge aus dem Osten Europas gefällig? Sehr lange bevor so jemand wie Arvo Pärt auch im heimischen Popsektor Fuß fassen konnte, streckte kein Geringerer als Chris Cutler, der alte Rock-in-Opposition-Haudegen und Schöpfer manch musikalischer ›Kunstbären‹, immer mal wieder gerne seine Fühler in Richtung jenseits des Eisernen Vorhangs aus und beförderte so manches zutage, das sich vor allem durch kühne Formsprachen auszeichnete. Seit diesen Zeiten, etwa vor dreißig Jahren, hat Cutler den Blick nach drüben beibehalten, was sich in nicht unerheblicher Weise im Programm seines Labels ReR Megacorp niederschlägt. Ein wunderbares Beispiel dafür ist »The Most Of Now« des mazedonischen Komponisten *Nikola Kodjbashia*. Ein wirklich starkes Musikragout, aus verschiedenen Geschmackszutaten zusammengerührt und üppig gewürzt – eine Suite, die sich aus hoch komplexen, subtilen, unorthodox mäandernden Variationen eines Themas aufbaut und Einflüsse aus neuer Konzertmusik, Exotica, Lounge, mazedonischer Folklore und obendrein byzantinischer Liturgie bezieht. Große kontemplative Weltmusik getreu der Devise: aus fast nichts nicht noch weniger machen, sondern aus allem, was jetzt da ist, das Optimale rausholen.

Mazedonien weiter ostwärts, die Ukraine, Russland: Längst ist das milde Lächeln, das man einst bezüglich neuer, elektronischer, innovativer Klänge aus diesem Gebiet auflegte, einem Gefühl des Staunens gewichen. Viele werden wohl die ›psychogeografischen‹ Soundentwürfe von Andrej Kiritchenko kennen, andere den augenzwinkernden Futurismus von Formationen wie The Moglass schätzen – indes: »Escaperhead« von *Nole Plastique* (Nexsound) schlägt hier überraschend neue Volten. Das Duo verbindet jede Menge psychedelische Melodien im Acid-Folk-Gewand vergangener Zeiten inklusive Romantik und Harmonie mit zeitgemäßer Minimalelektronik und sanften Geräuschen. Irgendwie virtueller Hippie-Kitsch das Ganze, mit viel Herz und Atmosphäre, das zeitweilig wie eine Parodie der Sechziger daherkommt.

Aus längst vergangenen Zeiten stammen auch die Sounds, die *Asmus Tietchens* mit der Wiederveröffentlichung seiner 1988 auf dem amerikanischen Label Dom America erschienenen und danach relativ schnell verschollenen LP »Aus Freude am Elend« (Die Stadt) hervorgekramt hat. Aber, herrje, was sind das nur für seltsame Unverschämtheiten, die Tietchens damals zusammenzimmerte! Das Album versammelt ausschließlich Loops und Plunderphonics aus geheimen Quellen, die in eigentümlicher Lo-Fi-Monotonie geradezu rituellen Charakter haben. Beischlafgeräusche, Kirchenchoräle und paranormale Tonbandstimmen, religiöse Verzückungen und noch mehr an Gesängen oder »Kontakten der Jünglinge« desavouieren Tietchens' ansonsten bis dahin bekannte »Formen letzter Hausmusik« gründlich. Und niemals danach hat er es je gewagt, so etwas auch nur annähernd wieder zu produzieren. Eine echte Entdeckung und beredtes Zeugnis für manch anarchische Ästhetik der experimentellen Klangmanipulation der Achtziger.

Demgegenüber ist die Technik zwanzig Jahre später natürlich viel ausgefeilter. Field Recordings als Methode, die Umwelt einzufangen und daraus akustische Landschaften zu erschaffen, sind ein vielerorts probates Mittel geworden für die elektronische Zunft von heute. Und alles hat ein Thema, einen Ursprung, der in klarer Synthese transparent gemacht wird. Gerade Chris Cutler hat das jüngst mit seinem London-Panorama gezeigt; jetzt kommt der Texaner *Akira Rabelais* zum Zuge, indem er seiner Lieblingsstadt Los Angeles bzw. »Hollywood« (Schoolmap) die Ehre erweist. Vier Stunden lang zog er, bewaffnet mit einem Tascam-Recorder, den Hollywood Boulevard entlang und erfasste so die Umgebung des Walk Of Fame zwischen dem Stern der Schauspielerin Betty Grable und dem des Schriftstellers und Drehbuchautoren Rod Serling: zufällige Unterhaltungen, vorbeifahrende Autos, Bettler, betrunkene Touristen und Musik aus umliegenden Geschäften. Vier Stunden Material, auf eine Stunde zurechtgeschnitten und technisch aufgefrischt – eine relaxte Doku-Sinfonie der Millionenmetropole. Konsequent real ohne jeden weiteren Schnickschnack und ohne jeglichen Glamour. Pures Amüsement.

stressigen Beats und programmatischen Titeln wie »Beats, Bombs, Bass, Weapons« eine damals aus der Mode gekommene Hardcore-Ästhetik von Acts wie Public Enemy oder Underground Resistance (die ihre Produktionen als Umsetzung militanter Politik mit musikalischen Mitteln verstehen) revitalisiert, die bis heute prägend für das Konzept von The Bug bleibt: Nennen wir es Ausweitung der Kampfzone auf die Tanzfläche. Allerdings steppt und wobbelt man jetzt eher im »Kingdom Of Doom« – folgt man den apokalyptischen Szenarien, die Gastvokalisten wie Ricky Ranking oder Flowdan auf den Spuren jamaikanischer Rude-Boy-Role-Models wie Bounty Killer oder Ward 21 hier in den Lyrics zeichnen. Die Exkludierten klinken aus vor Wut und Mordlust, Leid, Armut und Perspektivlosigkeit. Immerhin steuert die Exiljamaikerin Warrior Queen trotzdem Lebensfreude bei, und The Spaceape (Partner von Dubstep-Producer Kode 9) schlägt in »Fuckaz« mit gesellschaftskritischem Klartext Funken. Die Höhepunkte von »London Zoo« befinden sich in der zweiten Hälfte, wo das Tempo gedrosselt und mehr Leere geschaffen wird, um den bleiernen Worten Gewicht zu verleihen. Wo bei The Bug Deepness und Atmosphäre gegenüber militantem Maximalismus gewinnen, stellen sie bei iTAL tEK ein Problem dar. Denn auf »Cyclical« gibt es nichts, wogegen sich die smarten Soundtrack-Samples und trickreich geschichteten Rhythmen zu behaupten hätten. Gut, der eine oder andere Beat und Basslauf erregt immer noch Nervenenden, auch das bestens austarierte Frequenzspektrum hebt das Hi-Fi-Niveau. Aber irgendwann groovt sich »Cyclical« ins Nirwana, und wo die atmosphärischen Flächen Überhand nehmen und Melodien nur noch nach Melodien von Melodien klingen, verliert der Sound an sozialem Charakter. Dass artistische Visionen von Bedroom-Producern nicht per se interessant sind, sollte sich ein vielleicht allzu aktives Label wie Planet Mu hinter die Ohren schreiben.

# *SYCLOPS*

## *»I've Got My Eye On You«*

*(DFA / Import) bereits erschienen*

**TEXT:** KONRAD FEUERSTEIN

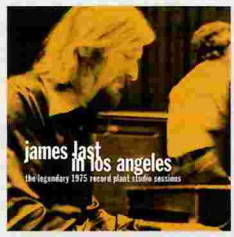
Mysteriöse Angelegenheit: Syclops geben keine Interviews, keine Konzerte und auch sonst nicht viel von sich preis. Selbst das zuständige DFA-Label ist nach eigener Aussage beim Versuch, die verschlossenen Finnen wegen etwaiger Promotiontätigkeiten im Zuge der Veröffentlichung dieses Albums zu kontaktieren, in eine Stalker-Rolle gerutscht. Denn:

Nach Meinung der Band würden biografische Details die Wahrnehmung der Musik beim Hörer höchstens unnötig beeinflussen. Wir erfahren nur so viel: Sven Kortehisto bedient Keyboards und sonstige elektronische Gerätschaften, Hanna Sarkari tut dasselbe und spielt noch Bass dazu, und Jukka Kantonen heißt derjenige, der für Schlagzeug und Drumcomputer zuständig ist. Zusammen haben die drei seit dem Jahre 2001 bisher gerade mal eine halbe Handvoll Maxis auf obskuren Labels wie BubbleTease und Tirk veröffentlicht. »I've Got My Eye On You« ist ihr erstes ›Album after all those years‹, produziert vom Sheffielder Experimental-Disco-Sympathen und Viel-Remixer Maurice Fulton.

Genau hier könnte natürlich Licht ins Dunkel kommen: Fulton, seines Zeichens Producer von zuletzt Mu und Kathy Diamond, ist für ähnliche Idiosynkrasien bekannt. Eine frei erfundene Band aus schüchternen Finnen wäre ein Stück Mythosbildung ganz nach seinem Geschmack. Kann also sein, dass wir hier nur Fulton hören, muss aber nicht. Um dem Protokoll gerecht zu werden, bleiben wir beim Plural.

Syclops verzaubern mit einer ebenso zeitlosfreshen wie surreal-gespenstischen Mischung aus nordisch-melancholischem Ultraminimalismus à la Pan Sonic, klassischer Detroit-Ästhetik und virtuossubtilem Ekletizismus. Wenn der Tag lang ist, kombinieren sie über old-school-pappigen Bassdrums und wechselnden Beatstrukturen (technoid, gebrochen oder freestylig) Bongogetrommel mit Sähkö-Fiepsignalen, explizite Jazzeinlagen mit housigem Hi-Hat-Gezischel, Exotica-Moods mit klinisch-aufgeräumter Soundästhetik, Melodieseligkeit mit Reduktion, Verspieltheit mit Strenge. Bemerkenswerterweise werden diese Ingredienzien nie als Gegensätze vorgeführt, sondern verschmelzen zu einer bizarr-einleuchtenden, so noch nicht gehörten Synthese. Der Deckel über allem: eine ausgeprägte Vorliebe für klassische Analogsounds. Syclops bzw. Fulton haben erkannt, dass bei wertvollen Geräten selbst noch die Presets wertvoll klingen und verarbeiten diese Erkenntnis äußerst kreativ.

Im Programm ihres neuen Labels DFA nehmen sie damit eine klare Sonderrolle ein: Sogar wenn es mal zu bratzen scheint, wirkt das nicht rockig, sondern wie Signale aus einer anderen Welt. Die alles beherrschende Stimmung ist die einer geisterhaften Anämie, zugleich von überirdischer Beseeltheit, Gestern und Morgen eins werden lassend. Der Ausdruck ›Retrofuture‹ liegt nahe, scheint aber zu kurz zu greifen. Anders gesagt: Hätten Autechre ein bisschen Humor, einen Analogsynth-Fetisch, einen Hintern zum Wackeln und einen Hang zum Old-School-/Detroit-Minimalismus, dann könnten sie an guten Tagen solche Stimmungen erzeugen. Oder: Wäre Sun Ra zufällig als Neffe von Juan Atkins wiedergeboren worden, würde er sicherlich gerne mitspielen. Und die Beiläufigkeit zu schätzen wissen, mit der hier am laufenden Band magische Momente erzeugt werden.



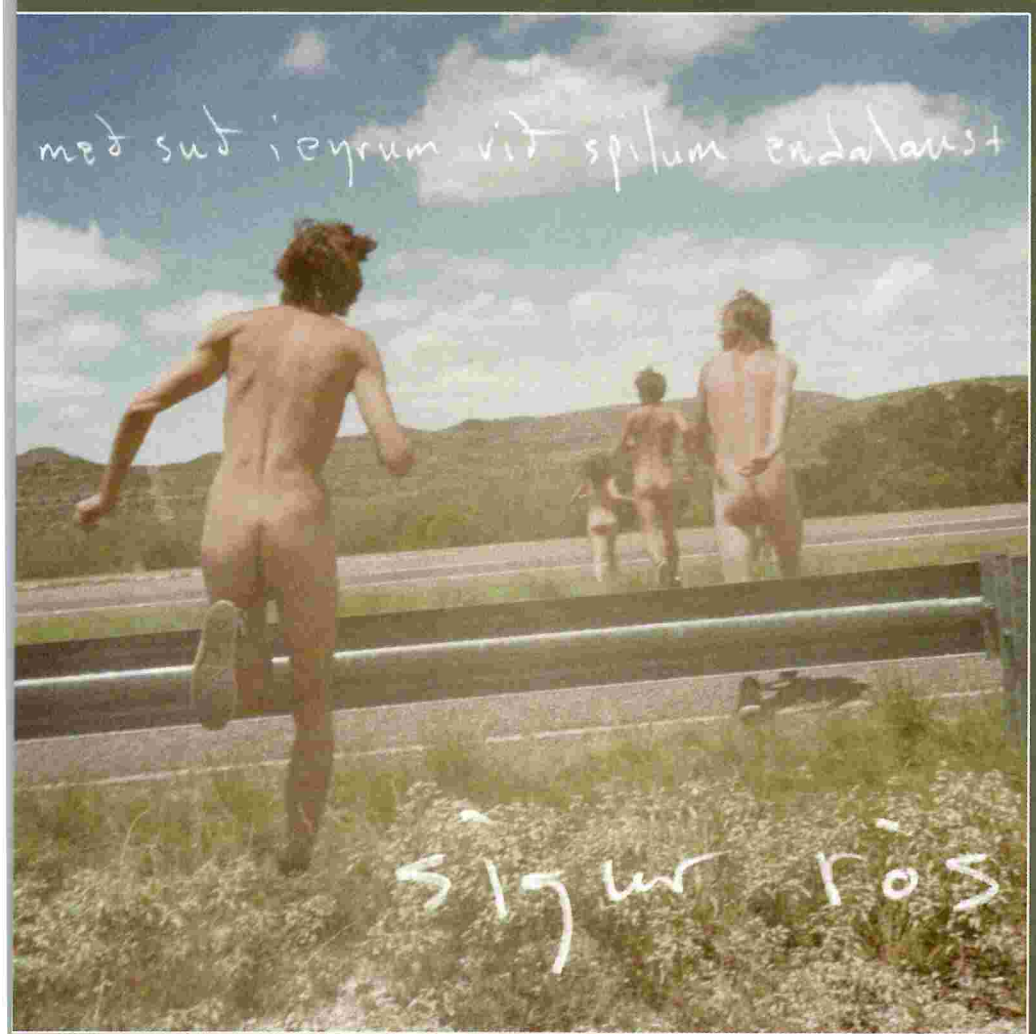

## *JAMES LAST*

### *»In Los Angeles«*

*(Bureau B / Indigo) bereits erschienen*

**TEXT:** DETLEF DIEDERICHSEN

Die Verklärung der Vergangenheit kann etwas Wunderbares sein – wenn man jung ist. Wie köstlich vermögen Artefakte aus einer abgeschlossenen, für immer unerreichbaren und daher nur vorstellbaren Welt die Imagination zu befeuern! Wie groß ist aber zugleich die Gefahr, aus ›unerreichbar‹ ›unangreifbar‹ zu machen und unterschiedslos alles zu überhöhen, was die Signatur des Vergangenen trägt. Und wie schmerzhaft kann dieser Prozess den treffen, der dabei war. Mitzuerleben, wie jene, die man leidenschaftlich bekämpft hat, plötzlich von irgendwelchen nachgewachsenen Rotznasen genau neben jenen eingeordnet werden, für die man sich aufgeopfert hat, das lässt einen die eigene Bedeutungslosigkeit sehr




Sigur Rós

Ihr neues Album
Með suð i eyrum við spilum endalus
Als CD & Download.

LIVE:
20.06. Southside Festival
22.06. Hurricane Festival
11.08. Köln
12.08. Wiesbaden
13.08. Berlin
18.08. Dresden

EMI Gute Musik ist be
www.emimusic.de

unmittelbar erleben. So lernte der Rezensent zuletzt viel über seine Naivität, wo er doch dachte, zwei Musiker, die seiner Heimatstadt unzweifelhaft einen schlechten Namen gegeben haben, seien auf immer unrevivalbar: Udo Lindenberg und James Last. Heute genießen beide die Abendsonne einer völlig unreflektierten Heldenverehrung.

Dieses Album hätte dem im Fall Last ja womöglich eine gewisse Berechtigung verleihen können. Douglas Payne nennt es in seinen Liner Notes »the most un-Last album of James Last's career if not, coincidentally, among his very best«. Gut, weil nicht Last-ig, diesem Urteil könnte man folgen. Denn Lasts Erfolg gründete ja auf einer Methode, die man Entkernung oder auch Zombifizierung nennen kann. Er nahm sich erfolgreiche Musikstücke, entfernte alles, was ihre Charakteristik, ihr Statement, ihre Seele, wenn man so will, ausmachte, und ließ nur einen Happy-Singalong-Lala-Refrain stehen, den er mit anderen untoten Musiktrümmern zu nicht enden wollenden Terrormachwerken deutscher Gutlaunigkeit zusammenmorphte. Diese Methode empfand der Rezensent immer als so böse, so musik-, kunst- und lebensfeindlich, dass er auch in der größten Vogelbeerenschnapsseligkeit des Easy-Listening-Revivals der Neunziger darin keine Witzischkeit entdecken konnte, sondern nur tiefste Trübnis.

1975 war Last so erfolgsgesättigt, dass er sich traute, ein Album in den USA aufzunehmen. Er beauftragte den Arrangeur Wes Farrell, der sich bis dato vor allem dadurch hervorgetan hatte, dass er die Musik zur Teenager-Serie »The Partridge Family« beigesteuert hatte (die ja eine ähnliche finstere Mission wie Last verfolgte, indem sie das wilde, staatsfeindliche Rockbandtum der frühen Siebziger zu einem heiter-harmlosen Familienvergnügen umzudeuten versuchte), seinen eigenen Arrangementideen einen vermeintlich amerikanischen, ›jazzigen‹ Touch zu geben, wobei ihm als Soundvorbild die CTI-Alben von Eumir Deodato vorschwebten. Bizarr die Titelauswahl: »Kriterium war: Was würden wohl die großen Mainstream-Stationen am wahrscheinlichsten spielen?«, so Last in seiner Autobiografie. Dazu fielen ihm dann außer abgehangenen Standards wie »Summertime« und »Love For Sale« Ravels »Bolero« (clever in »Bolero '75« umgetauft, sodass sich Last und Farrell noch Arrangementcredits zuschanzen konnten) und von allen denkbaren Songs ausgerechnet »Questions«, der Hit der 1975 schwerst outen Moody Blues aus dem Jahre 1970 ein. Anders formuliert: Schon bei so einer simplen künstlerischen Aufgabe wie der Zusammenstellung eines Repertoires war Last völlig überfordert.

Rare-Groove-Aficionados werden natürlich wässrige Augen bekommen, wenn sie die Besetzungsliste sehen, die sich mit Namen wie Jim Gordon, Larry Carlton oder Ernie Watts tatsächlich liest wie ein Who's Who der L.A.-Studioszene der Siebziger. Aber, liebe Rare Groover: Die Musiker waren ja nicht das Problem der deutschen Last-Platten. Etliche der Herrschaften, die tagsüber für die diversen »Non Stop Dancing«-Editionen aktuelle Pophits meuchelten, trafen sich des Abends auf feine Euro-Fusion-

# ZWANZIG BESONDERE SONGS

## *Singles, Albumtracks, Radiosessions, Musik aus dem Netz*

KOMPILIERT UND KOMMENTIERT VON MAX DAX, MARTIN HOSSBACH UND JAN KEDVES

*Aeroplane feat. Kathy Diamond:* »Whispers«,
*(Hercules And Love Affair Mix), von der 12" »Whispers« (Eskimo)*
Hercules, Gott der Alten Beats: Der »Whispers«-Remix klingt wie eine Trax-12" von 1987, Miss Diamond schmachtet dazu über Atem-, Sprach- und andere -losigkeiten. Nostalgie in gut.

*Mari Boine:* »Cinat (The Knife Remix)«,
*von dem Album »It Ain't Necessarily Evil (Mari Boine Remixed Vol. 2)« (Universal)*
Faszinierender, ätherischer Remix der Dreijer-Geschwister: In höchsten Höhen lautmalt die samische Sängerin Boine, unter ihr: The Knifes funkelnder Minimalpop.

*The Bug feat. Warrior Queen:* »Poison Dart«,
*von dem Album »London Zoo« (Ninja Tune)*
Warrior Queen = Königin der jamaikanischen Community Londons. The Bug liefert Beats, denen die Reggaewurzeln als Spurenelemente anhaften wie das Echo der Geschichte.

*Cristina:* »Is That All There Is?«,
*von dem Album »Kid Creole – Going Places – The August Darnell Years 1974-1983« (Strut Records / K7)*
Essentielles Re-Issue, das die Kollaborationen Darnells in Erinnerung ruft, in diesem Falle mit Cristina, die auf diesem rockenden Track der brennenden Sonne Nachtmusik entgegenschreit.

*Dan Le Sac vs. Scroobius Pip:* »Thou Shalt Always Kill«,
*von dem Album »Angles« (Sunday Best / PIAS / Indigo)*
Bleep Hop aus UK: » Thou shalt not put musicians and recording artists on ridiculous pedestals...The Beatles? Were just a band! Led Zepplin? Just a band!...«.

*Ebony Bones:* »When It Rains«, *www.myspace.com/ebonybones bzw. http://hypem.com*
Voodoo-Trance-Gewitter, angeblich von Timbaland produziert. Falls das stimmt, muss man dem Mann nach den letzten gruseligen Eigenplagiaten attestieren: Er kann es noch.

*Free Kitten:* »Monster Eye«, *von dem Album »Inherit« (Ecstatic Peace! / Cargo Recors)*
Missgestimmte, abgebremste, epische Elfeinhalbminuten-Nummer, auf der Kim Gordon im Hintergrund singt. Genial. Wer das hört, kifft auch gerne.

*Gonzales:* »Let's Ride Megamix«, *www.myspace.com/gonzpiration*
Jarvis Cocker haucht »We can party«, Mocky, Peaches und Jamie Lidell machen mit: Pianoschlawiner Gonzales reitet samt All-Star-Bande auf 'nem Monsterboogie zum Sommerhit. Très Chic!

*The Halfters:* »Tschechien«, *von dem Album »60 Jahre D-Mark« (Whatness)*
Manifestartig behaupten The Halfters: »We walk at night in a circle and are consumed by flame«. Absolut größenwahnsinniges, wild-perkussives, fluxusartiges Projekt!

*Ifeanyi Eddie Okwedy & His Maymores Dance Band:* »Happy Survival«,
*von der Compilation »Nigeria 70 – Lagos Jump« (Strut)*
Das dunkle Juwel dieser Funk-Geschichtsaufarbeitung: bittersüße Erinnerung an den Biafra-Krieg und die Progrome gegen die Igbo. Vertontes Leid, getanzte Hoffnung.

*Kelley Polar:* »Magic Dance«,
*von der Compilation »Life Beyond Mars – Bowie Covered« (Rapster)*
Obskure Tanznummer, die Bowie 1986 sang. Kelley Polar dreht eine große campe Italo-Hymne draus und übersetzt den Text auf Kroatisch – so hört sich das zumindest an.

*La Düsseldorf:* »Silver Cloud / La Düsseldorf«,
*von der 7" »Silver Cloud / La Düsseldorf« (bureau b / Warner)*
Bureau b veröffentlicht Re-Issues essentieller deutscher Avantgardeplatten aus den Siebzigern und frühen Achtzigern als speziell für die Single-Pressungen editierte Sammlerstücke.

*Jamie Lidell:* »Little Bit Of Feel Good (Mr. Oizo Remix)«,
*von der 7" »Little Bit Of Feel Good« (Warp)*
Schlachtmeister Dupieux hackt sich im Oizo-Schnetzelmodus durch Lidells Soulnummer. Die Claps schnalzen wie Peitschenhiebe, das Klavier klingt zersägt, dann schreien Kinder.

*Tom Liwa und die Blauen Flecken:* »Henriette Gugel-Öhers, geborene Gugel«,
*von dem Album »Komm Jupiter« (Ludwig / Indigo)*
Woran liegt es, dass der alte Mann so dirty-jazzig, so entspannt, so zielstrebig-dylanesk die Türen zu einer neuen Selbstverständlichkeit aufstößt wie in diesem Song?

*James Pants:* »Cosmic Rapp«, *von dem Album »Welcome« (Stones Throw / Groove Attack)*
Hymne auf Spex-Autor Rapp, der an seinem Buch über Berlin als Technometropole schreibt. Pants slower Stampfer in Mantronix-Manier ist ›der‹ Track für spätnächtliches Cruisen.

*Pet Shop Boys:* »My Girl«, *von der Website petshopboys.co.uk*
Anlässlich einer Benefizveranstaltung für die Familie ihres bei einem Autofall ums Leben gekommenen Bodyguards Dainton arrangierten PSB Madness' Hit als Slow-Rave-Hymne!

*Pivot:* »In The Blood«, *von der EP »In The Blood« (Warp /RTD)*
Die ersten Australier auf Warp. Kompromisslose, brutale Mischung aus Vangelis' Keyboardflächen, Autechres vertrackten Rhythmen und zackigen Postpunk-Gitarrenlicks. Evil!

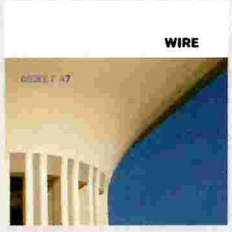
*SebastiAn:* »Motor«, *von der 12" »Motor« (Because Music France)*
Yellos »The Race« zu Ende gedacht: Formel-1-Boliden im Loop, absolute Kongruenz zwischen Sound und Botschaft (»Abfahrt!«). Voilà: Musique concrète als musique alphalte.

*The Sound Of Arrows:* »Danger (Mr Pedro Remix)«,
*von der EP »Danger!« (Labrador / Broken Silence)*
Cowbells läuten dieses grandios-melodiöse Synthiepop-Stück ein, die Keyboard-Melodie erinnert an New Order in ihrer »Technique«-Phase. Wir sind gespannt auf das Album!

*Spain:* »I'm Still Free«, *Gratis-Download auf www.myspace.com/worldofspain*
Nach Jahren des Schweigens überrascht Spain mit einem wunderschönen Track! Der Song klingt so warm, als sei er in den Siebzigern aufgenommen worden.

Abenteuer. So wie ihre US-Kollegen natürlich jeden Mist spielten, der von ihnen verlangt wurde, solange die Kasse stimmte. Und das war natürlich das geringste Problem bei dieser Produktion.

Vielleicht schaffen es »I Can't Move No Mountains« oder »Theme From Prisoner Of Second Avenue« dank Larry Muhoberacs Synthie-Gegniedel in die eine oder andere witzische Rare-Groove-Playlist. Ansonsten aber bestätigt das Album, das 1975 als ›well kept secret‹ auch in den USA veröffentlicht wurde, dort jedoch weder das Mainstreamradio noch sonst jemanden beeindruckte, die bisherige Einschätzung. Die editorische Liebe, die in diese Wiederveröffentlichung investiert wurde, hätte andere Projekte verdient.




## *WIRE*

### *»Object 47«*

*(Pinkflag / Cargo) VÖ: 18. Juli*

**TEXT:** THOMAS HÜBENER

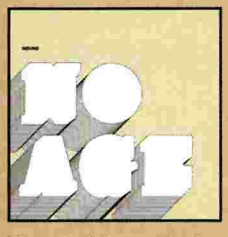
Mit dem 47. Release innerhalb der Wire-Diskografie und dem elften Studioalbum liegt endlich wieder ein Klassikerlebenszeichen vor, das sich nicht dem Wunsch nach bloßem Weiterrocken oder dem Umstand verdankt, dass man nichts anderes gelernt hat. Auf dem ersten Studioalbum seit »Send« (2003) gelingt es den drei Gründungsmitgliedern – nur Gitarrist Bruce Gilbert fehlt – gleichzeitig, die eigene Handschrift zu bewahren, modern zu klingen und die nostalgischen Bedürfnisse schwarz gekleideter Adabeis durch eine ausgeklügelte Mixtur aus Bestätigung und Erwartungshorizontbruch zu befriedigen. Die Band, der Punk schon zu einer Zeit zu regressiv, entsublimierend und vitalistisch war, als sie sich selbst noch in dessen Epizentrum befand, präsentiert einen 35-minütigen Soundmonolithen von ungeheurer Dichte und Eleganz. Seine dunkel treibende, mit stoischer Energie operierende und auf das Wesentliche reduzierte Simplizität erweist sich mit jedem Hören als raffinierter. Nahtlos, aber ohne sich selbst zu kopieren, schließen die Meister filigraner Bedrückung an ihre in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre veröffentlichte Album-Trias an. Die »britischen Talking Heads« (Simon Reynolds), die sich von diesen jedoch in ihrer Ablehnung jedweder Art von Groove und Funkyness unterschieden, beerbten den Punk in puncto Schnörkellosigkeit und minimalistischer Askese. Man kultivierte die Kunst des Weglassens. Gitarren frästen abgehackt, stakkatohaft, geometrisierend, dazu sang Colin Newman in breitestem Cockney-Akzent sinntransgredierende Texte, in denen Sprache nicht so sehr als Bedeutungsträger, sondern als klanglich-musikalische Struktur fungierte. Mit ihrer Konzeptkunstvorliebe, intellektuellen Distanz und antileidenschaftlichen Unterkühltheit, die sich vom Debüt »Pink Flag« (1977) bis zum für längere Zeit letzten Album »154« (1979) peu à peu zum musikalischen Permafrost steigerte, widersprachen Wire dem thermischen Paradigma des Punk. Abgesehen davon, dass Newmans Englisch, ohne sich Oxford-Standards zu nähern, an dialektaler Färbung eingebüßt hat und die Gitarren gleichzeitig härter und breiter gestreut, ja fast Nu-Gaze-haft daherkommen, ohne an schneidend-chirurgischer Zersetzungskraft zu verlieren, hat sich nichts Grundlegendes geändert. Die dynamisch-pulsierenden Stücke eignen sich hervorragend für lange Nachtfahrten zu letzten Wiedersehensgelegenheiten. Ob »Mekon Headman«, das »I Am The Fly« in die Nullerjahre übersetzt, das Trance erzeugende »Hard Currency« mit seinen sinistren, synthetischen Chören oder »Perspex Icon«, bei dessen Hören man Editors-CDs zu Weizenglasunter-


# 20 YEARS OF SUB POP.
## ABSOLUTELY NOTHING SOUNDS BETTER.

**MUDHONEY**
**The Lucky Ones CD/LP**
**(Sub Pop)**

**MUDHONEY**
**Superfuzz Bigmuff**
**Deluxe 2xCD**
**(Sub Pop)**

Eine Legende feiert Geburtstag und alle feiern mit. Die Erfinder des Grunge werden 20 und präsentieren den ultimativen Doppelschlag: Das neue Mudhoney Meisterwerk „The Lucky Ones" und eine Deluxe Version des Albums, mit dem damals alles begann: „Superfuzz Bigmuff!"




**NO AGE**
**Nouns CD/LP**
**(Sub Pop)**

Zwanzig Jahre nach „Daydream Nation" von Sonic Youth gibt es nun ein legitimes Nachfolgealbum. Mit „Nouns" feiern No Age aus Los Angeles ihre Premiere auf dem Kultlabel Sub Pop.

»It´s DIY on a different scale, an attempt to reacquaint people with the notion that art is a crucial part of everyday life. No Age is more than a band to us, it is an umbrella.« – **Randy Randall**

**WOLF PARADE**
**At Mount Zoomer**
**CD/LP**
**(Sub Pop)**

Hier kommt das „Marque Moon" (Television) dieser Generation! Die Indie-Rock Variante von „Chinese Democracy" (Guns N'Roses)! Nur 30 Jahre früher und mit 60 Millionen Dollar Budget weniger. Und ohne Flechtfrisuren...

»Kanada hin, Sup Pop her: Wolf Parade sind die neuen Modest Mouse.« – **TAZ**

**Album des Monats in Musikexpress Juli 2008!**

S›U›B P‹O‹P

CARGO RECORDS SINCE 1998

**www.cargo-records.de**

setzern umwidmen will (gerade, wenn man sie mag): Man möchte kein Stück aus diesem hypnotischen Strom herausheben. Und, ja: Man kann und will dringlich dazu tanzen.

## *TICKLEY FEATHER*

### *»Tickley Feather«*

*(Paw Tracks / NTT / Indigo) bereits erschienen*

**TEXT:** ANDREAS BUSCHE

Abgesehen von der Albernheit in der Namenswahl, gibt das Debüt von Tickley Feather Anlass zur Hoffnung. Dass nämlich aus dem inzwischen fast unanständigen Gedrängel neurotischer Homerecorder, unrasierter Folkeremiten und Post-Greenwich-Village-Barden mal wieder eine neue, originäre Stimme erklingen könnte, die dem ganzen Rest den Weg weist. Paw Tracks, das Label des Animal Collective, dient da schon länger als verlässlicher Gradmesser des guten Geschmacks; wohl nicht ganz zufällig erinnert Annie Sachs alias Tickley Feather stellenweise frappierend an ihren Labelmate Ariel Pink. Es ist nicht gerade die Sorte Musik, die dringlich nach einem Publikum sucht (oder gar eines bräuchte). Alles, was dieser brüchige Sound benötigt, ist ihm auf wundersame Weise bereits immanent: die Reflexion, der Raum, in dem sowohl Annies erratische Textfragmente als auch ihre dilettantischen Hooks zum Nachklingen kommen, Interaktion und emotionaler Halt (ihr vierjähriger Sohn Aiden brabbelt zwischen einigen Songs unverständliche Kommentare ins Mikro). In seiner sympathischen Unfertigkeit ist das selbstbetitelte Debüt im Grunde höchst komplett. Man könnte es auch eine Form von Bescheidenheit nennen.

Dass die Musik von Tickley Feather einen leichten Zugang gewährt, ist zweifellos der Faszination ihrer betörenden Außerweltlichkeit geschuldet. Zunächst mal ist der Ansatz unwiderstehlich. Was vom Label noch umständlich als »Glaube an die richtige Sache« beschrieben wird, hieß früher kurz und knapp »DIY«. Anfang der Achtziger nannte man diese Musik in England auch »Messthetics«; allerdings steckte da noch eine schwer urban geprägte Hipness im Sound, irgendwie gescheitert und kunsthochschulmäßig. Die Musik von Tickley Feather dagegen hat etwas von Outsider Art, ganz im Sinne von R. Stevie Moore oder den Shaggs (in Interviews sagt Annie, dass sie in den Wäldern von Virginia aufgewachsen sei). Der leidige Vergleich mit Kate Bush ist Quatsch, da Sachs nie in die eher expressiven Tonlagen verfällt. Sie malt mit ihrer Stimme vielmehr: fantastisch abstrakte Bilder, die in ihrer großäugigen Naivität glücklicherweise nur selten mit der Niedlichkeit ihrer offiziellen Pressefotos zu konkurrieren versuchen. Tickley Feather repräsentiert eine eigene Form von Weird Americana, die sich nicht in den eng gesteckten Grenzen von Folk, Psychedelia und Countryrock fassen lässt. Ihre Welt läuft vor ihrem inneren Auge ab, und so erinnert dieses Kleinod aus verwunschenen Kinderreimen und rumpeligen Keyboardminiaturen (zwanzig Songs in dreißig Minuten) am ehesten vielleicht an eine Selbst-Trepanation, die diese eigenwilligen Bilder nach draußen projiziert. Was da von dieser Musik abstrahlt, ist nicht weniger als perfekte Popmusik im Rohzustand.

## *MADONNA*

### *»Hard Candy«*

*(Warner) bereits erschienen*

**TEXT:** CARMEN BÖKER

Im August wird sie fünfzig, aber die Schwerkraft soll nimmer triumphieren über Madonna. So wie sie ihren Körper mit Hochleistungstraining vor jeglichem Verfall bewahrt, so ist auch ihr elftes Studioalbum von einer gewissen Alterslosigkeit geprägt – wenn man es denn freundlich formulieren will! Man könnte nämlich ebenso gut und unsportlich sagen: Auf »Hard Candy« klingt Madonna so eifrig und ungelenk wie in ihren frühen Jahren (und mit diesem Werk nimmt sie nach einem Vierteljahrhundert ja auch ihren Abschied vom Warner-Konzern). Sie singt wieder meist zu hoch und mädchenhaft, dafür jedoch knödelig, angestrengt und kurzatmig – was zusammen mit der typischen, derzeit omnipräsenten Timbaland/Timberlake-Produktion eine konfektionierte Retro-/Trendmischung ergibt: mit ein bisschen Hiphop hier, ein wenig R'n'B da, und dazwischen steckt noch die eine oder andere Ballade im Glanzpapier. Dazu gibt sie sich mal sorgenfrei, mal anschmiegsam, wobei letzteres zum humpelnden Rhythmus von »Incredible« besonders schlecht passt; dieses und darin speziell die Zeile »Sex with you is incredible« sind übrigens, oh là là!, dem Gatten Guy Ritchie gewidmet.

Bei den interessanteren Titeln auf »Hard Candy« – wozu das schwiemelige Titelstück mit seiner Reife-Frau-Gebrauchslyrik und dem aufgeregten Conga-Beat ganz bestimmt nicht gehört – fühlt man sich fast schon charmant an Madonnas erste Erfolge wie »Lucky Star« und »Everybody« erinnert. So in »Miles Away« oder in »Beat Goes On«, welches mit Xylophon-Geklimper ausgestattet und von Shalamars herrlich bescheuertem Disco-Soul inspiriert ist. Auch bei dem mit Abstand witzigsten Stück »She's Not Me« funktioniert der Zitatkanon, diesmal reicht er von Donna Summer über Rick James bis hin zu Prince' »Kiss«-Handclap. Und auch die Botschaft passt: Ich bin Madonna und kann es sowieso besser als die da – tja, das klappt leider nicht mehr so oft.

## *JAMES PANTS*

### *»Welcome«*

*(Stones Throw / Groove Attack) bereits erschienen*

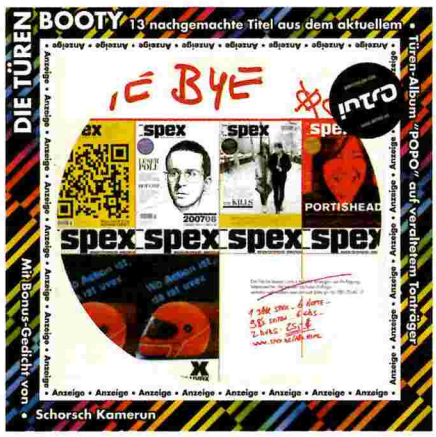
**TEXT:** GERD JANSON

James Pants gelingt es mit seinem Debüt, die Vorbehalte zu entkräften, die man Hiphop momentan entgegenbringen könnte. Zum einen sieht man sich dieser Tage konfrontiert mit einem Bild, das von Luden und dem Dämon Mammon gezeichnet wird. Auf der anderen Seite gibt es die Rucksackfaschisten und Produzenten verschrobener Beatexperimente, die nur noch ihresgleichen und andere Eisenbahner interessieren. An die unheimlich riechenden Blüten, mit denen der klopfende Ed aus Paris einen Zombie namens Big Beat reanimiert, möchten wir gar nicht erst denken. Pants weiß Abhilfe: Von der Stones-Throw-Eminenz Peanut Butter Wolf entdeckt, war alles, was Pants wollte, dass sein Name auf einer 45-Single des kalifornischen Superlabels prangen sollte. Zugeschüttet mit Demomaterial, entschied man sich, es gleich mit einem Album zu versuchen. Dieser James Pants schien zu talentiert und unwiderstehlich, um es darunter zu machen. Und tatsächlich: Mit der Gemütsruhe und der Knorrigkeit eines Texaners bearbeitet er die marmornen Säulen, die einst die Freudenfeuer des Hiphop trugen – Electro, Funk, Boogie, Down- und Uptempo Dance Music. Manchmal in handlichen Portionen, dann wieder in überbordendem Wahnsinn. Diese Frivolität und der Freitstilethos haben sich schon auf Pants' empfehlenswerten »Rhythm Trax Vol. 1« angekündigt. Der Titel eine Anspielung auf die Tools der »Jive Rhythm Trax«, liebkoste die enthaltene Musik DJs und Beatfetischisten. »Welcome« erweitert dieses Spektrum. Pants greift zum Mikrofon, spielt Drums, Keys und Gitarre, überzieht alles mit einem schnoddrigen Lo-Fi-Anstrich und der Botschaft, dass ihn der Rest der Welt doch gernhaben darf. Stücke wie »Cosmic Rapp« machen den Egyptian Lover in dir glücklich, »Good Things« evoziert jene glücklichen Tage auf dem Boulevard in Linden, die wir mit A Tribe Called Quest verbringen durften. Das ist amüsant und kurzweilig und hat jenen Charme, den die meisten seiner Kollegen derzeit vermissen lassen.

# SECHSHUNDERT EURO PRO SEITE

*Gelungene Verpackung: »Booty« von Die Türen*

**TEXT UND PROTOKOLL:** MARTIN HOSSBACH



***In der Spex-Reihe »Gelungene Verpackung« erzählen wir jede Ausgabe die Geschichte eines Plattencovers, das aus der Flut der Veröffentlichungen herausragt.***

Die Türen beschreiten neue Wege, um ihre Veröffentlichungen zu finanzieren. Am 25. Februar dieses Jahres erreichte Spex eine E-Mail von Maurice Summen, Sänger von Die Türen und Betreiber des Labels Staatsakt, die wir in Auszügen zitieren: »Verrückte Medienwelt, im Mai/Juni erscheint ›Booty‹. Ein Remix-Album der jetzt schon legendären Türen-LP ›Popo‹. Es wird eine limitierte Vinyl-Ausgabe geben. Diese soll als Picture-Vinyl erscheinen. Wir bieten sie als Werbefläche für Ihr Unternehmen, Kunst oder Sonst-wie-Produkt/Projekt an. Die Preise sind verhandelbar. Man kann eine Seite ganz, halb oder geviertelt nehmen. Wir machen natürlich preisliche Unterschiede zwischen Privatsponsoren, Künstlern oder Firmen. Sie machen sich damit unsterblich (das Vinyl hält ewig, wenn man drauf aufpasst) und landen damit mitten in den feinsten Clubs… Wir sind gespannt auf Ihre Angebote! Sowohl in ästhetischer wie auch in finanzieller Hinsicht.«

Maurice Summen: »Wir haben mit einer Rundmail Produzenten in unserem Bekanntenkreis eingeladen, sich ein Stück unseres Albums ›Popo« auszusuchen. Das Format der Remixplatte hatte seine Hochphase in den Neunzigern, damals war das noch ein richtiges ›Tool‹, um Geld aus den Fans zu pressen und in den Clubs zu landen – was aber selten funktionierte. ›Booty‹ erscheint auf Vinyl mit fünf Stücken, als Download und als CD mit zwölf Tracks, hier dann zusätzlich mit einem Gedicht von Schorsch Kamerun. Unser Grafiker Andrew Sinn, der auch das Cover von ›Popo‹ im Aldi-Look gestaltet hatte, schlug vor, das Outfit zu discofizieren. Aus Bocklosigkeit schickte er mir dann aber tags drauf eine E-Mail, in der er vorschlug, die Vinylfläche als Werbefläche zu verkaufen. Hierzu muss ich kurz vorausschicken: Der Mann ist viel beschäftigt und sehr teuer, zu seinen Kunden zählen BMW, Saturn und Nivea, für uns arbeitet er mit seiner Firma Deco-Vision aus reiner Freundschaft. Andrew hatte keine Lust mehr auf die Arbeit. Sein Vorschlag war zwar als Gag gemeint, ich beschloss aber, ihn beim Wort zu nehmen. Ich erinnerte mich an eine Platte von Sigue Sigue Sputnik aus den Achtzigern, auf der die Zeitschrift Tempo inseriert hatte, dazu gab es auf der Platte sogar Werbejingles. Auch auf der ersten Single von Rocko Schamoni, ›Liebe kann man sich nicht kaufen‹, sind Anzeigen zu finden. Auf Herbie Hancocks Album ›Sunlight‹ ist auf jedem Stück ein Vocoder von Sennheiser zu hören, explizit wird auf diesen Umstand in einem Text auf dem Backcover hingewiesen – und natürlich gab es auch eine Produktabbildung. Und schließlich fielen mir Trio ein, die auf ihrem Album ›Bye Bye‹ 1983 meines Wissens als Erste die Möglichkeit anboten, auf dem Cover der Schallplatte zu inserieren. Erst mit der fünften Auflage war das weiße Cover dann komplett gefüllt.

Spex, die eine ganze Schallplattenseite als Werbefläche gebucht haben, beziehen sich mit ihrem Anzeigenmotiv auf die erste Auflage von ›Bye Bye‹ – sie haben das Cover von Trio eingescannt und die damals weiß gebliebenen Flächen mit Eigenwerbung gefüllt. Mit einem lachenden und einem weinenden Auge nahm ich zur Kenntnis, als Spex mir am Telefon sagten: ›Damit greifen wir der Musikindustrie unter die Arme‹. Den meisten Agentur-Großkunden war die Reichweite unserer Platte – 500 Vinyls und 1000 CDs – zu gering, sogar der Preis von 600 Euro pro Seite erschien ihnen zu niedrig. Deshalb lassen Pilsner Urquell, die auf der B-Seite neben neun anderen Kunden eine Kleinanzeige platziert haben, nun das Bier für die Releaseparty von ›Booty‹ springen. Vielleicht hätten sie was gezahlt, wenn wir von der CD eine Million Stück verschenkt hätten…

Die Indiecommunity hat den ironischen Bruch in unserem Konzept erkannt: Labels wie Audiolith haben mitgemacht, der Hamburger Plattenladen Hanseplatte und Pudel Produkte, die Booking-Agentur Powerline oder auch die Jungle World. Eine große Möbelfirma, die meine Heimatstadt Stadtlohn im westlichen Münsterland quasi komplett ernährt, ist hingegen leider in letzter Minute abgesprungen – dem Chef kam die Aktion spanisch vor. Unsere PR-Agentur Bukee macht im Austausch für die Anzeige die Pressearbeit, das ist natürlich genial. Andererseits ist das Ausdruck von Realität: Austausch von Waren und Dienstleistungen ohne Geldverkehr. Es wird in unseren Kreisen viel darüber diskutiert, wie man sich und seine Musik verkaufen kann, wie man Qualität schaffen kann, ohne dabei auf nennenswerte Umsatzgarantien zu schauen. Product Placements sind eine Form, mit der wir uns beschäftigen müssen, insofern ist ›Booty‹ auch ein Vorschlag für einen Weg aus der allgemein herrschenden Ausweg- und Ratlosigkeit. Die großen Popstars machen es ja schon längst vor – Madonna rappt über Mini Cooper und trägt auf ihrem neuen Cover Schmuck von Chopard, Gwen Stefani platziert in ihren Videos Stereoanlagen von Bang & Olufsen. Da kommt sicher einiges an Geld zusammen! Wir können uns jetzt erst mal mit unserer Narrenkappe und der tollen Türen-Musik ganz entspannt zurücklehnen – die Presskosten für das Album sind drin.«

**Die Türen** *»Booty« (Staatsakt / Indigo) bereits erschienen*

# SPEX PRÄSENTIERT C/O POP 2008

*Paul Kalkbrenner und seine Flugbegleiterin kurz vorm Abheben: Still aus dem Film »Berlin Calling«*

## 13.08. – 17.08. Köln

**TEXT:** RALF KRÄMER

Nein, mit den parallel stattfindenden Olympischen Spielen in China hat das Motto der diesjährigen c/o pop natürlich nichts zu tun, versichert Norbert Oberhaus. »Eigentlich sollte das Ganze ›Let's play‹ heißen«, ergänzt der Geschäftsführer des ›urbanen Festivals für elektronische Musik, Indie, Pop- und Clubkultur‹, »aber dann kam eine gleichnamige Kampagne des Telekommunikationsunternehmens O2 dazwischen und wir haben von dem Slogan Abstand genommen«. Jetzt wirbt also ein schlichtes »Play« für die fünf Tage im August. Und weil sich die c/o pop nicht nur als Festival, sondern auch als modulartige Verzahnung von Messe und Fachkonferenz versteht, ergänzt dieses Motto für die ›professional c/o pop‹ noch ein nüchternes »Work«.

Im domnahen c/o-pop-Zentrum im Rhein-Triadem werden sich die Unternehmen der Musik- und Entertainmentbranche auch der ›Spiele‹ annehmen, die über Musik, also ihr Live-Spielen und Abspielen, hinausgehen. Neben den Themenschwerpunkten »New Music TV« und »Music & Brands« dürfte bei der Fachkonferenz vor allem »Music & Games« ein spannendes Feld eröffnen. »Das Thema haben wir schon vor fünf Jahren aufgegriffen«, erinnert sich Norbert Oberhaus. »Wir dachten, das wäre für Musiker sehr interessant, aber die Zeit war noch nicht reif. Mittlerweile ist der Markt aber noch weiter gewachsen, die Hersteller bemerken, dass Musik ein gutes Tool ist, um sich von der Konkurrenz abzusetzen, und die Musiker entdecken Games als eine neue Möglichkeit, Geld zu verdienen«. Zur historischen Unterfütterung dieser Entwicklung wird es auch eine Ausstellung des Berliner Computerspiele-Museums geben, was nicht nur nostalgische Gefühle, sondern durchaus auch weiterreichende Erkenntnisse über Musik in virtuellen Welten evozieren könnte, als es im letzten Jahr dem doch latent überbewerteten Themenschwerpunkt »Web 2.0« gelungen war.

Nicht ganz so weit haben es die Gäste der »Europareise«, des internationalen Gipfeltreffens von Festivalmachern aus ganz Europa. Wie groß der Bedarf am Netzwerkknüpfen und Erfahrungsaustausch in diesem prosperierenden, aber auch unter zunehmendem Konkurrenzdruck leidenden Geschäft ist, beweist die stetig steigende Zahl der Teilnehmer. Dass Konzerte längst nicht mehr PR-Veranstaltungen zur Steigerung des Tonträgerabsatzes, sondern selbst zur unverzichtbaren Einnahmequelle geworden sind, spiegelt sich auch im Relaunch der »Deutschlandreise«, einem der beliebtesten Module der c/o pop, wider. Unter dem neuen Namen »Local Heroes« wird sich die lange Clubnacht schwerpunktmäßig nicht mehr nur den zahlreichen Kölner Labels widmen. Vielmehr erhalten die lokalen Konzertveranstalter ein Forum, um mit Acts aus ganz Deutschland einmal mehr den sprichwörtlichen ›Sound of Cologne‹ für eine Nacht neu zu definieren.

Zu den zugkräftigsten bestätigten Acts zählen neben José González und DJ Koze auch die britischen Veteranen Television Personalities sowie Hercules And Love Affair, die wohl in Nachfolge der im letzten Jahr im Gloria gefeierten M.I.A. als Headliner des Festivals gelten dürfen. Besonders ins Auge fallen wird auch Paul Kalkbrenner. Denn neben seinem Live-Set wird der Berliner Technoproduzent und BPitch-Control-Künstler auch auf der großen Leinwand zu sehen sein: als Hauptdarsteller in »Berlin Calling«. Das fiktive Biopic sieht sein Regisseur Hannes Stöhr (zuletzt im Berlinale Wettbewerb mit dem etwas zu pittoresken »One Day in Europe« vertreten) in der Tradition von »The Doors« und »Walk The Line«, nur eben mit einem bedrogten DJ als Protagonisten. Ausschließlich Fachbesucher werden »Berlin Calling« auf der c/o pop zu sehen bekommen. Der nicht akkreditierte Besucher kann dann im Herbst ganz regulär im Kino nachprüfen, ob er da wirklich etwas verpasst hat.

Weil nicht nur Disziplinen, sondern auch die Genres zunehmend durchlässiger werden, findet man unter den bewährten Veranstaltungen wie »Kompakt Total 9«, dem zweiten Gang der »Asia-pazifische Platte« (siehe Bericht in Spex #314) und dem »Open Air Pollerwiesen« (mit Ricardo Villalobos hinter den Decks) auch erneut die nicht-elektronische Clubnacht »Indiecitynight« – Vielfalt, die sich das originär elektronische Festival leisten kann, ohne beliebig zu werden. Einziger Ausreißer: der Tribut an das Kölner Magazin Jazz Thing, das seinen fünfzehnten Geburtstag, gewissermaßen zu Gast bei Freunden, im Rahmen der c/o pop feiern wird.

Besonders stolz ist Norbert Oberhaus, dass sein Festival im letzten Jahr zum ersten Mal »mit einer schwarzen Null« abschließen konnte. Auch in diesem Jahr sei die Finanzierung gesichert, berichtet er, nicht zuletzt dank des neuen Hauptsponsors Vodafone. Auch ein Zeichen der Zeit, schließlich erfinden sich die Mobilfunkanbieter gerade als Tonträgerindustrie der Zukunft neu. Und dass die c/o pop in ihrem fünften Jahr in der Liga der wichtigsten Branchentreffs mithalten wird, davon geht Oberhaus ganz gelassen aus. »In Köln jedenfalls«, sagt er, »weint man der Popkomm keine Träne mehr nach«.

**Künstler: Hercules And Love Affair, Ricardo Villalobos, José González, Larry Heard, Crystal Castles, Supermayer, Television Personalities, DJ Koze, The Teenagers, Why?, SebastiAn, Paul Kalkbrenner, DJ Mehdi, Tobias Thomas, 1000 Robota, Superpunk u.v.a.** *www.c-o-pop.de*

# SPEX PRÄSENTIERT

## 1968//2008 – JEAN-LUC GODARDS AGITPROP-FILME

01.05.–31.07. Berlin – Kino Arsenal am Potsdamer Platz

Die Programmreihe »1968//2008«, die das Kino Arsenal zusammen mit den Freunden der Deutschen Kinemathek seit Anfang Mai zeigt, widmet sich in über siebzig Filmen den Umwälzungen des Jahres 1968. Innerhalb dieses Programms präsentiert Spex selten gesehene Filme von Jean-Luc Godard, die der Regisseur als Teil der maoistischen Groupe Dziga Vertov drehte. Die Reihe läuft noch bis Ende Juli, zu sehen sind unter anderem die Filme »Pravda« (1969) und »La vent d'est« (1969). *www.fdk-berlin.de*

## KLANGBAD FESTIVAL 2008

01.08.–03.08. Scheer

Cornelia Paul, Benny Straub und Hans Joachim Irmler, Letzterer Mitglied der Krautrock-Institution Faust, kuratieren das Klangbad-Festival mit dem selben Rundumblick, der sie auch bei der Arbeit für ihr gleichnamiges Label immer wieder Überraschendes entdecken lässt. Ob Free-Jazz, Ambient, Noise, Electronica oder eigenwilliger Pop: Stereotype sucht man hier vergebens, stattdessen findet man stilsichere Stilvielfalt. Unter anderem mit Dieter Moebius (Cluster), Bernadette La Hengst, Food For Animals, Mouse On Mars, Faust u. v. a.

## MUSIC OUT OF PLACE: 10 JAHRE STAUBGOLD

27.06. Berlin – Volksbühne

Markus Detmer gründete das Ein-Mann-Unternehmen Staubgold in Köln, zog später nach Berlin um und war vermutlich selbst überrascht, wie schnell sein Label zu einer der international gefragtesten Marken für experimentelle und elektronische Musik aufstieg. Seit zehn Jahren verwickelt er uns nun schon in diese musikalischen Abenteuer. Beim Geburtstag in der Volksbühne gibt es neben vielen DJs und Live-Acts auch einen einmaligen Auftritt zu sehen: Alle Künstler des Abends versammeln sich unter Leitung von Thomas Weber (Kammerflimmer Kollektief) zum Staubgold Orchester.

## DETEKTIVBYRÅN

29.06. Lärz – Fusion Festival 30.06. Hamburg – Astra Stube 01.07. Leipzig – Cafe Panam 02.07. Berlin – Amphitheater der Monbijoufestspiele 03.07. Bremen – Breminale

Wenn sich schwedische Jungs langweilen, kommen sie auf die verrücktesten Ideen. Detektivbyrån aus dem Värmland verbringen ihre Zeit damit, sich einen bizarren Elektro-Folk zusammenzubasteln. Aus Glockenspiel und Akkordeon, Samplern und Drum-Computern, Porzellan-Spieluhren, Toy Pianos, Jazz-Besen und einem mysteriösen Instrument namens Traktofon kreieren sie eine detailverliebte, futuristische Jahrmarktmusik. Geschäftiges Treiben auf der Bühne.

## TRANSMISSION FESTIVAL

04.07.–06.07. A-Kufstein – Festung Kufstein

Auf der Festung Kufstein, vor der prächtigen Tiroler Bergkulisse, findet diesen Sommer erstmals ein dreitägiges Open-Air-Event statt, das von Anfang an ein internationales Publikum ansprechen will: das Transmission Festival. Die Organisatoren kommen dieser Idee mit einem ambitioniert kuratierten Line-Up nach: Cornelius, Mogwai, Efterklang, Stateless, Spiritualized, Why?, Attwenger u. v. a. sind dort zu erleben. *www.transmissionfestival.com*

## DOUR FESTIVAL

17.07.–20.07. B-Dour – Plaine de la Machine à Feu

Früher verirrten sich nur ein paar Neugierige nach Dour, heute genießt die kleine Gemeinde in der belgischen Region Wallonien den Status einer Pilgerstätte. Denn beim Dour-Festival, das heuer zum zwanzigsten Mal stattfindet, verdichten sich jedes Jahr große Teile der Popwelt auf das weitläufige Flachland zwischen den drei Halden und der französischen Grenze. Über 200 Acts aus allen Genres gibt es zu sehen, darunter Adrian Sherwood, Flying Lotus, Subtle, The Fall, Meat Puppets, Chrome Hoof und Ice Cube.

## *GEHEN WEITER:*

## JA,PANIK

05.07. A-Markt Allhau – Altes Kino 11.07. Dornstadt – Obstwiesenfestival 12.07. A-St. Agatha – Rock am Hof 01.08. A-Gmünd – Palaverama Festival 02.08. A-Strengberg – Sound Of Gauning 08.08. A-Klosterneuburg – Auradau Festival 22.08. Berlin – Rosi's 26.09. Bielefeld – Kamp 03.10. Oberhausen – Druckluft 30.10. Frankfurt/Main – O 25 31.10. Marburg – Trauma 01.11. Düsseldorf – Zakk 07.11. Bielefeld – Kamp 08.11. Hannover – Indiego Glocksee

Mit ihrem Album »The Taste And The Money« führte die Wiener Band Ja,Panik vor, wie man aus einer Zitatwelt ein eigenes Werk von größtem schöpferischen Wert extrahiert. Die Musik, als Träger der Unmittelbarkeit, bildet den scharfen Kontrast: »Ihr Schrammelrock, mal schneller, mal langsamer, mal verhaltender, mal aggressiver gespielt, ist das einzige Element im Referenzsystem, das nicht wie gesamplet wirkt, sondern wie wirklich so dahingestellt.« (Spex #314).

## CAMILLE

13.10. Köln – Gloria 15.10. München – Muffathalle

Human Beatboxes, Soul- und Gospel-Gesänge, Doo-Wop-Chöre und brasilianische Body-Percussions: Die Stimmvirtuosin Camille begreift den menschlichen Körper als Instrument und appropriiert für ihr neues Album »Music Hole« Vokal-Elemente aus der schwarzen amerikanischen Popmusik. Reduzierte Pianoläufe und repetitive Trance-Klänge strukturieren ihre versponnenen, eigensinnig arrangierten Chansons. Musik voller Gefühlstiefen, in die man am intensivsten bei Camilles berührenden Konzerten eintauchen kann.

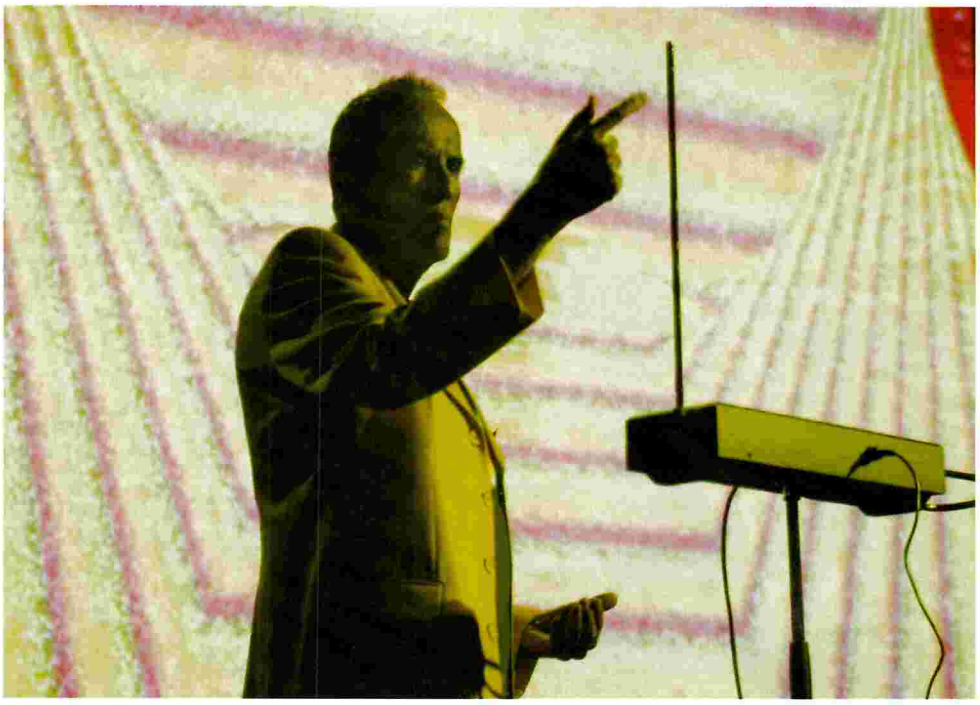
## *HERSTELLERNACHWEISE MODESTRECKE:*

*ADIDAS, www.adidas.de CALIFORNIA SELECT, www.americanapparel.net CARIN WESTER, www.carinwester.com CONVERSE, www.converse.de FAFAFA, www.fafafa.dk FELICIOUS, www.felicious.com FRED PERRY, www.fredperry.com FIRETRAP, www.firetrap.com KOSTAS MURKUDIS, www.kostasmurkudis.net LEE, www.lee.com LEVI'S, eu.levi.com MARC O' POLO, www.marc-o-polo.com MINIMARKET, www.minimarket.se RAF SIMONS, www.rafsimons.com REEBOK, www.reebok.com REPLAY, www.replay.it WASTED GERMAN YOUTH, www.wastedgermanyouth.com WOOD WOOD, www.woodwood.dk*

# DIE ANGST AM SCHLAFITTCHEN PACKEN

***»Angst Obsession Beauty« - Donaufestival 08, 30. April-02. Mai 2008, Krems an der Donau***

**TEXT:** MICHAEL LUTZ **FOTO:** FLORIAN WIESER



*Komm raus, du Ätherwelle: Kenneth Anger am Theremin*

Krems an der Donau, später Abend, laue Frühlingsluft. Die Bürgersteige sind längst hochgeklappt, als eine Gestalt in die Nacht ausschwärmt und wildfremden Leuten Kuverts mit einer Botschaft zusteckt. Ein Ort, eine Uhrzeit und die Aufforderung: »Transform yourself!« Wer sich der Aufgabe stellte, wurde lückenlos mit Klebeband umwickelt, wurde sozusagen verpuppt, und erfuhr kurz darauf seine Wiedergeburt. Aus den mumienförmigen Kokons, die am Morgen von den Bäumen des Kremser Stadtparks baumelten, waren lebende Menschen geschlüpft. Ihre Hinterlassenschaften: verstörende Artefakte.

Mit solcher Aktionskunst sensibilisierte der österreichische Künstler eSeL die Besucher des Donaufestivals für eine Realität abseits ›gewohnter‹ Wahrnehmung. Sein ›Sozialexperiment‹ passte hervorragend zu »Angst Obsession Beauty«, dem Leitspruch der diesjährigen Ausgabe des Festivals. Mit Theater, Film, Musik und Multimediaperformances wollte man psychische Grenzzustände simulieren und einer Poetik der Angst nachspüren, die Angst betrachten, sie als Anschauungsobjekt begreifen, in dem es seltene Schönheit zu entdecken gibt.

Einer, der seit Jahrzehnten wie kein anderer die Angst erkundet und sie mit einer signifikanten Ikonografie von Zeichen und Musik auf die Leinwand bannt, ist der amerikanische Kunstfilmer Kenneth Anger – seine Filme erzählen von bizarren Träumen, okkulten Ritualen und homoerotischen Fantasien. Und auch wenn man seinen Werken zunächst keinen klaren Sinn zu entnehmen vermag, spannen sie doch immer einen weiten gesellschaftlichen Referenzbogen. In Krems stellte Anger zwei Weltpremieren vor, zum einen seine vor über zehn Jahren begonnene Hitlerjugendstudie »Ich will!«, zum anderen die multimediale Live-Performance »Technicolor Skull«.

Für »Ich will!«, seinen ersten Spielfilm seit dem Referenzwerk »Lucifer Rising« von 1972, bediente sich Anger konkreten historischen Archivmaterials, ein Novum in seinem bisherigen Schaffen. Gezeigt wird der Marsch zur Festung Landsberg, dem Ort, an dem Hitler »Mein Kampf« verfasste. Unterlegt von Anton Bruckners neunter Sinfonie und geschnitten im Takt der Marschrhythmik, sieht man, wie Massen von todesmutigen Halbwüchsigen ihrem Führer schmeicheln und ihm durch ihre Anhängerschaft eine gleißende Strahlkraft verleihen. Nach einer Weile wechseln die Farben in eine negative, blau-rote Kaleidoskop-Optik. Der kollektive Rausch setzt ein und macht alle blind, auch den Zuschauer. Bald verschwimmt das Bild, man sieht nur noch wild entschlossene Konturen. Zu einem Film mit dem Titel »Technicolor Skull« trat Anger erstmals als Musiker auf, indem er dessen Bildekstase am Theremin, der sogenannten Ätherwellengeige, theatralisch vertonte. In eierschalenfarbenem Anzug und mit geschlossenen Augen stand er hoch konzentriert an seinem Instrument, tief in sich und seine Kunst versunken. Eine eindrucksvolle Erscheinung mit geradezu kraftraubender Präsenz. Viele Zuschauer holten sich nach dieser Darbietung erst mal einen Eimer Bier.

Lockerer, doch kaum weniger beeindruckend, kam das Konzert von Tortoise. Ein Saitenanschlag des Bassisten Doug McCombs reichte aus, um mit den Füßen vom Boden abzuheben, so gewaltig brach der Sound in die Halle herab. In einer knappen Stunde schlängelten sich diese fünf smart gekleideten Herren durch ihre »Standards«, sendeten hypnotische Synthielinien wie wilde Drohnen aus und beschlossenen ihr Set mit einer unfassbar ekstatischen Version von »Seneca«, jenem meisterhaft komponierten Amalgam aus Jazz, Dub und virtuosen Drum-Techniques, das wohldosierten Noise mit dem ganz großen Popmoment vereint. Tortoise bleiben unersetzlich, strahlen weit über all jene, die es ihnen gleichtun wollen, und kauen sogar Kaugummi im Takt.

Dass im Sinne einer Poetik der Angst selbst eine Band wie Die Goldenen Zitronen auftreten kann, ist so unnachvollziehbar eigentlich nicht. Immerhin sind Schorsch Kamerun und Ted Gaier stets zur Stelle, wenn es um gesellschaftliche und politische Angst und das Thematisieren derselben geht. Begleitet und unterstützt von Irm Hermann, der ehemaligen Stammschauspielerin Fassbinders, brachen die Zitronen mit ihren gewohnten Methoden und boten eine Aufführung, deren denkwürdiger Höhepunkt die Zugabe war: Völlig unszenisch verlas Frau Hermann sämtliche Texte der Techno-Geißel Scooter, allesamt sauber ins Deutsche übersetzt und ohne Rücksicht auf den Sinngehalt, der ja sowieso gegen null strebt. Brüllendes Publikum! Und auch Schorsch Kamerun hielt sich bisweilen vor Lachen den Bauch, wenn Irm in schnarrendem Theaterton Dinge sagte wie: »Ich liebe es, eure Hände in der Luft zu sehen, wir wollen harte Party machen, die technologische Musik bekommt, was sie braucht, springt alle hoch und nieder, Hüper, Hüper.« Wäre es nicht so lustig, man hätte glatt Angst bekommen können.

# MAL SUPERSILENT, MAL SUPERLAUT

***Moers-Festival, 9.–12. Mai 2008, Moers***

**TEXT:** JOACHIM ODY **FOTO:** OLIVER HEISCH

Pfingsten in Moers – ein Pflichttermin, schließlich ist das Moers-Festival weltweit eines der wichtigsten Foren für avancierten Jazz. Trotz inzwischen großer Konkurrenz hat das Festival seinen Rang beibehalten können. Unter neuer Leitung hat man frische Konzepte erarbeitet, die aktuelle Tendenzen aus Grenzbereichen mit einbeziehen. Las man in diesem Zusammenhang die im diesjährigen Programmbuch abgedruckte Abfolge der Konzerte des Jahres 1978, kam man aus dem Staunen nicht mehr heraus. Welch glanzvolle Namen! Aber auch heute herrscht eine stilistische Vielfalt, die mitunter an Programme von damals erinnert. Eine Vielfalt, die sich vor allem in Improvisationen niederschlägt, die in kleinen Ad-hoc-Formationen gemeinsam erforscht werden oder sich im anarchischen Tutti einer Bigband bzw. eines Freejazzorchesters entfalten. In Moers 2008 funktionierte dieses Prinzip erwartungsgemäß immer noch gut, die Erweiterung bestand in einer Fokussierung der stringenten Form des Komponierens, wie etwa beim Auftritt des Ensembles musikFabrik mit einer multimedialen Komposition des Zyprioten Yannis Kyriakides. Daneben Abstecher in Multikulti-Gefilde mit dem Caito Marcondes Connecting Orchestra aus Brasilien und zu Stimmexperimenten – mal gewagt wie die des Free Tallinn Trios, mal engelhaftsäuselnd wie beim derzeit in den USA Furore machenden Dortmunder Theo Bleckmann.

Als Headliner am zweiten und dritten Abend wurden in Moers – in totaler Abkehr von der Festivaltradition – geschickt unglaublich monströse Sound-Battles platziert, die auch dank der vorzüglichen Zelt-PA nachhaltig fesselten. Sowohl der vor Energie nur so strotzende Hiphop von Dälek aus New Jersey mit seinen unerbittlichen Beats and Rhymes, Scratches, entfesselten Metal-Gitarren und konsequent brutalen Feedback-Samples als auch der obskur futuristische, Gänsehaut erzeugende Rave der fantastisch agierenden Battles rund um den charismatischen Tyondai Braxton (der Sohn von Anthony Braxton, jenem Urgestein, das damals das Moers-Festival mit aus der Taufe hob) lockerten den hehren Kunstanspruch sozusagen subversiv auf.

Und was ist mit den Erben der '78er? Sie musizieren noch immer mit unverbrauchter Verve wie Cecil Taylor (im Duo mit Tony Oxley) oder postulieren atemlose Freejazz-Trompetentechniken à la Peter Evans. Die Geigerin Gunda Gottschalk und Guzheng-Spielerin Xu Fengzia crossoverten mit den Legenden Günter »Baby« Sommer und Barre Phillips einen sehr eigenen improvisatorisch-kohärenten Stilmix; es gab Soul zur Nacht, eine sehr ›brassige‹, funkige Tanzmusik einer isländischen Combo, Big Bands aus Skandinavien, aus Israel und aus allen Teilen der Welt – alles wie gehabt, teils inspirierend, teils langatmig, mal Supersilent, mal superlaut.

*Akkurat donnerndes Schlagzeugspiel: die New Yorker Band Battles*

Und dann war da noch die Ikone schlechthin. Der Gott. Sun Ra? Späßchen! John Zorn – immerhin nach knapp zwanzig Jahren ließ er sich in Moers mal wieder blicken. Und trotz seiner wie stets nervigen Allüren (keine Fotos! kein Mitschnitt!) war er der Star und absolvierte eine ebenso fulminante wie explosiv-abgefuckte Soloperformance an diversen Saxofonen. Doch Zorn war letztlich genauso begeistert von der Darbietung des Programmpunkts vor ihm – wie all die anderen gut tausend Zuhörer –, nämlich vom rhythmisch ausgefeilten Spiel der spanischen Zwillingsschwestern Maika und Sara Gómez alias Ttukunak auf zwei archaisch anmutenden Xylofonen, sogenannten Txalapartes. In der baskisch-spanischen Tradition dienten diese Instrumente zur Übertragung von Nachrichten, vergleichbar afrikanischen Buschtrommeln, und von den Goméz-Schwestern wurden sie mit unglaublicher Fingerfertigkeit in ein derart neues improvisatorisches Gewand gesetzt, dass Zorn die beiden nach einer halben Stunde kurzerhand auf die Bühne holte, um mit ihnen ein spontanes Set zu gestalten. Eine Entdeckung fürwahr.

Der eigentliche Höhepunkt des Festivals war aber allen aktuellen Tendenzen zum Trotz eine Reminiszenz an die glorreiche Vergangenheit des Jazz: das Projekt »In My Mind – Monk At Townhall 1958« des Pianisten Jason Moran und seiner Band The Big Bandwagon. Moran versucht darin eine Annäherung an sein Vorbild Thelonious Monk, indem er dessen legendäres Townhall-Konzert nicht nur revitalisiert – also gewissermaßen nachspielt –, sondern zusätzlich mit Hilfe umfangreichen Materials (Filme und Originaltondokumente von und über Monk) einer Analyse unterzieht. So soll dem Publikum von heute die damalige Epoche sinnlich erfahrbar gemacht werden – eine Epoche, die für Moran eine spirituelle Erforschung seiner eigenen musikalischen Wurzeln bedeutet. Moran als Monk: eine tatsächlich wunderbare, seriöse, brillant konzipierte, bisweilen auch inszenierte, spielerisch immer auf höchstem Niveau ablaufende Interpretation. Vielleicht die schönste Hommage an einen Jazzmusiker seit Clint Eastwoods Charlie-Parker-Porträt »Bird«.

# ERSTE WORTE …

## *… zu PeterLichts neuem Album »Melancholie und Gesellschaft«*

**TEXT:** THOMAS HÜBENER **ILLUSTRATION:** PATRICK KLOSE

Der Titel »Melancholie und Gesellschaft« folgt der zum Standardwerk gewordenen Dissertation des Berliner Soziologen Wolf Lepenies über die gesellschaftlichen Transformationen des Melancholietopos. In diesem Werk geht es unter anderem um die Vertreibung der melancholischen »stillen Brüter« (Ulrich Horstmann) aus den vernunftbefeuerten und fortschrittsoptimistischen Diskursen des utopischen Denkens im Geiste der Aufklärung. Heute, im postutopischen Zeitalter des aufgeklärten Fatalismus, sind dagegen Logbücher für das Leben ohne Sinn gefragt. Viele sind der Meinung, dass der Musiker und Dichter PeterLicht, der zwar von des Gedankens Blässe angekränkelt, aber keineswegs resigniert ist, solche Survivalratgeber fürs spirituell obdachlose Subjekt im Spätkapitalismus verfasst. Zum Beispiel mit »Die Geschichte meiner Einschätzung am Anfang des dritten Jahrtausends«, einem apokalyptischen Text, der die Kunst des Hineinsteigerns kultiviert und in seinem grantelnden Insistieren auf der Unannehmbarkeit der Welt an den Defätismus Thomas Bernhards erinnert, nicht ohne autohypnotisch sich selbst und den Leser zu beruhigen. Die Geschichte wurde beim Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb 2007 ausgezeichnet.

Was bei den zehn neuen Liedern auffällt, ist die Verstärkung der schon mit dem letzten Album, »Lieder vom Ende des Kapitalismus« (2006), aufgekommenen Tendenz zur neuen Ernsthaftigkeit: PeterLicht hat sich nicht nur von seinen fallhöhenschwindelfreien Infantilismen (»Fuzzipelz«) und absurdistisch-regressiven Quatschigkeiten (»Bisnispipeul«), sondern auch von seiner auf Endless Repeat gestellten Ironie weit entfernt. Statt ihrer und gelegentlicher zynischer Anwandlungen (»Ihr lieben 68er«) gibt es romantische Naturlyrik für den singularisierten Städter. Von Sternen (»Mond«), in der Nacht blinkenden hellen, klaren Blicken (»Dein Tag«), dem Ende des Sommers und dem Wunsch nach einem Wiedersehen »in einem andern Land – verwunschen und wunschlos« (»Heimkehrerlied«) ist da mit der typischen Vagheit nonspezifischer Melancholie, aber ohne fünffache Böden die Rede. Instrumentiert wird das mit Klavier, elegischen Streichern und Gitarren.

Die neuen Songs sind mitunter so glattpoliert, dass man sie sich auch in Telekom-Werbespots oder zu Nachmittagssoap-End-Credits im Fernsehen vorstellen kann. Verschwunden sind sowohl der auf »Stratosphärenlieder« (2003) kultivierte Elektroschlager als auch Lichts aus Uptempo-Stücken wie dem vom letzten Album stammenden »Wettentspannen« bekannte euphorisch-skandierende Vortragsstil. Textlich ist das in seiner Weltversöhntheit gar nicht weit weg von den späten esoterelnden Blumfeld der nachkritischen »Verbotene Früchte«-Phase. PeterLichts neuer Liedermacherernst mit seiner Wehmut, seinem Sehnen, seinem ganzen gefühlsechten Zweisamkeitsromantizismus erinnert ferner an Tom Liwa, den gern als »deutschen Morrissey« apostrophierten Songwriter Mika Kreuder von der Band Busch und den begnadeten Liedermacher Volker K. Buhl.

Wenngleich es scheint, als habe der Künstler die Lust an der Negation verloren, gibt es auch auf dem vierten Album noch ein wenig Politisierung: »Marketing« beklagt in grandioser Atemlosigkeit die Glätte und Unwiderständigkeit im Neoliberalismus, in dem das unverbindliche Dauergrinsen zum selbstverständlichen mimischen Selbstpräsentationsmodus geworden ist. In ihm wird einer Zeit nachgetrauert, in der es zwar auch schlimm stand, der Feind aber wenigstens noch erkennbar war. Leider findet PeterLicht mit dem kalauernden »Trennungslied« auch zu einem Tiefpunkt deutscher Humorigkeit, der keine Fluchtwege mehr in dadaistische Deutungsmöglichkeiten bietet. Wer durchhält, wird jedoch mit einem der besten manifestartigen Stücke deutscher Popmusik seit Tocotronics Minderheitenherabwürdigungssongs belohnt: »Stilberatung« wendet sich in Verlautbarungsduktus herrlich neoviktorianisch gegen die Sexualisierung des öffentlichen Raumes und die Tyrannei der Lust: »Bedeckte Körper sind in Ordnung«, singt PeterLicht im Refrain mit dem androgynen Schmelz seiner klar prononcierenden Stimme. In Zeiten, in denen die körperliche Befreitheit zwanghafte Züge annimmt, wird der Konservatismus subversiv. Dass dieser Schritt dialektisch sein muss, um nicht zu einem bloßen reaktionären Rück-Schritt zu werden, spricht das Stück »Freunde vom leidenden Leben« aus: »Frei sollten wir sein / Sonst könnten wir uns nicht davon befreien / Frei zu sein.«

PACE®
PACE-WEAR.COM

REPLAY
www.replay.it